نيرودا .. وعَنْدَمِيَّةُ الشعر

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

ماهو لون الشعر؟ وهل للشعر لون أصلاً؟ ثم لماذا الصمت، إذا كانت الغاية منه أن نسمع تسبيح قُبرة في الأسحار، أو انبثاق عشبة، تنبت في حقل ما، وهل للحجر مسقط رأس، في السماء أو الأرض؟ وأيّة وحشية أن نضع المنجل على رقبة وردة، فيها، ومنها، كان الافتتان، بنا وبها في آن؟ وشهادة العيش، كما شهادة الموت، متى تكون، وكيف تعطى؟

ماياكوفسكي قال، في رسالة وداع قبل الانتحار: «لقد تحطّم زورق الحياة على صخرة العمر» وبابلو نيرودا، في قصيدة ماقبل الاغتيال الجازي، هتف: «هاهم قادمون، الرجال الوحوش، وفي

٭ كلمة السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة في حفل إزاحة الستار عن اللوحة التذكارية للشاعر التشيلي بابلو نيرودا يوم الخميس ١٩٩٧/٣/٢٠ في مكتبة الأسد.

بنادقهم رصاصات الانتقام، بكل خستها، وخستهم، في آن» ولوركا، في نضال إسبانيا ضد الفاشية الزاحفة، أعدم بطريقة همجية، لكنه، قبل أن يموت، صاح: «المجد للحرية!» أما المتنبي العظيم، حين وقع في كمين فاتك الأسدي، فقد أنشدوا له:

«الخيل والليل والبيداء تعرفني»

ثم جندله سيف النذالة، لمخلوق كانت النذالة مهنته!.

هكذا، هؤلاء الشعراء العظام، قاربوا الموت، وهم يحدّقون في عينيه الشيطانيتين، دون أن يرف لهم جفن، لأنهم، بالشعر، ارتفعوا على الردى، داسوه بأقدامهم، على نيّة القيامة، التي كانت ولم تكن، لأنهم في الأموات أجساداً، وفي الأحياء أرواحاً، ومن كان حيّاً بالروح، حتى في تجرّحها، يعطي لقيامته معنى المعنى، يخلد بها، وهي، في المآل، به تخلد، وقيامة الشعراء، في ألق الشعرية، في ألق الجوهر الشعري، وفي كلمته المصوغة كالذهب، الجميلة كالبهاء السحري، تتخذ مرقىً الى الأعالي، وتسلك درباً الى الشعرى، كوكباً ينير ويستنير، فتغدو القيامة لا قيامة، لأنها، بالنسبة اليهم، فضلة بقاء، ورحم انبعاث، منه الولادة والقيامة والانبعاث.

إلاّ أن الأسئلة، في حوار الكون، رحبة كالكون نفسه، والأجوبة، معلقة على شفاه أسطورية تتلقّت إلى صحبها، إلى من وسعهم أن يعطوها، وقد أعطى بابلو نيرودا تلك الأجوبة، وبلسان مبين، على هدير في الغضب، ورقة في الحنان، تاركاً لنا شبّابة راع، وقيثارة ملاك، ورعداً منه البرق، يتقدم العاصفة، مبشراً بأن العيدان اليابسة، في غابة الشر، الى انحطام مؤكد، طال الزمن أو قصر، وأن أضواء الشروق الى ديمومة، وظلمات الغروب الى بدد، وتلك،

في الناس، في الطبيعة، في الناموس، بَين أزل وأبد، هي الحقيقة التي لا حقيقة بعدها، أو تحتها، أو فوقها، وباطلاق كامل.

الدنيا سألت: مالون الشعر؟ وبالشعر أجاب نيرودا: العندم، في لونه والأرجوان، والعالم اتشح بالصمت، يوم سقطت تشيلي بين براثن الذئاب، فدوّى صوت نيرودا: لا! لا للصمت، لأنني لست منه، وليس مني، أنا الآتي على منكب صاعقة، وأنا الصانع من حجر الوطن، حجراً من سماء، وأنا الرافع المنجل عن عنق الوردة، التي يقولون: أين أنت منها؟ فأجيبهم: انظروا الدم في شوارع بلدي.

من قال إن نيرودا لتشيلي، أو لباريس، أو لمدريد، أو بونس أيرس فقط؟ نيرودا لنا أيضاً، لدمشقنا، لعواصمنا، في المشرق والمغرب، ولعواصم العالم، في أربع جهات الأرض، لأنه، في حياته، كان لكل هذه الدنى، في آن واحد، بسبب من أنه أحبها كلها، وغنى لها كلها، في آن واحد أيضاً، وقد تخطفته، ذات فجر، ذات نهار، ذات مساء، سحب ميتها في أحضان المجرات، ومن هناك نادانا: انني معكم، وظل، في شعره، أبداً معنا، اليوم وغدا وبعد غد، وإلى أن يكف الشعر أن يأتي في موكب الخلود، ولن يكف أبداً، فالشعر خلود، والخلود شعر، وتلك هي ثنائية الغرائبية التي نسعى الى فك رموزها.

«أشهد أنني عشت» قال نيرودا في مذكراته، ونشهد أنه عاش، وبعمق عميق، في وجدان من عرف، ومن لم يعرف، في وجداننا جميعاً، نحن قراءه الذين في عدد نجومه، وعدد أحجاره، أحجار تشيلي، أحجار السماء، كما في أروع دواوينه الشعرية.

أستطيع، في إثبات ماهو ثابت، أن أؤكد أن ليس من كلمة،

ليس من قصيدة، ليس من فكرة، ليس من خاطرة، جالت في بال نيرودا وسجلها شعراً أو نثراً، إلا وهي حاضرة في لغتنا العربية، وفي مكتباتنا العربية، العامة والمنزلية، وفي هذا بعض وفاء له، وبعض مودة لبلده، التي كانت، يوم موته، شيئاً، وصارت الآن شيئاً آخر، بلداً آخر، تجمعنا به أواصر الصداقة، وبأبنائه عروة المودات، وفيه، من أبنائنا وإخوتنا، أعزاء لهم مواقف وطنية وقومية وانسانية، هي بعض سجاياهم العربية.

يقولون: نوبل! بعضهم يتكرّم بها، وبعضهم الآخر تتكرّم به، ومن هؤلاء نيرودا، ومنهم محفوظ، ومنهم آخرون، وفي رأيي أن نيرودا، كما محفوظ، كآخرين أكبر من نوبل، فهم، في الابداع، فوق معيار هذه الجائزة للابداع، وهذا حسب من سعت اليهم، ولم يسعوا اليها، مادامت الجوائز حِليَة، والابداع ضرورة، بل هو حياة نتنفسها رئة، ونعيشها ماجدة، ونغادرها عرباً وتشيليين، كريمة بمثل ماجنناها.

الشكر مقروناً بالغالية، للسيد المحترم سفير جمهورية تشيلي في دمشق، على هذه المناسبة السعيدة، مناسبة تكريم نيرودا، ابن تشيلي البار، بإزاحة الستار عن اللوحة التذكارية الرخامية في دمشق، والمحبة، كل المحبة، والصداقة وارفة، والثقافة شفافة، هي الرباط بيننا، وهي التي نجتمع اليوم على اسمها، فنيرودا كان منها، وكانت منه، وستبقى مابقي الشعر حبة قمح في الأرض الطيبة، أرضكم وأرضنا على السواء.

° ° °

الفلسفة تدور في الفراغ

عزت السيد أحمد

لعله من الطريف، إن لم يكن من الطبيعي «أن يستأسد العلم ويستنسر من بعد ضعف وهوان، فينادي بالقدرة على حل المشكلات الإنسانية كافة، والمشكلات الأخلاقية والسياسية والاقتصادية والطبقية وما إلى ذلك، وكأنه يود الاضطلاع بأعباء الفلسفة، جميع الأعباء»[1]

(*) عزت السيد أحمد: باحث من سورية، ماجستير في الفلسفة، له عدد من المؤلفات منها: «بديع الكسم فيلسوفاً».

١ - د. عادل العوا: مقدمات الفلسفة - ص ٣٩.

والذين حذوا هذا الحذو، معتقدين بصحته قانعين به، غير قلة، ومنهم **كارل ماركس ومارسلان برتلو- ١٨٢٨- ١٨٩٢م وأوجست كونت- ١٧٩٨- ١٨٥٧م وجان لورند دالمبير وأرنست رينان- ١٨٢٣- ١٨٩٢م وألبير بايه- ١٨٨٠م وشارل رينوفيه- ١٨١٥- ١٩٠٣م وميشيل سير-** Michel Serres **وإي. أو. ولسون-** I. O. Welson وغيرهم ممن أحاطوا العلم بهالة من القداسة.

لقد أعلن **كيركيجارد** بقوة صرخته المدوية: «دائماً أقول: إن السلطة كلها للعلوم»[٢]، وكان شديد حسن الظن فأعفى هذه السلطة من النقد. منطلقاً وغيره من الناحين هذا المنحى، باعتقاد **روبرت سولومون**، من أن «الادعاءات العامة القائلة بموضوعية العلم وبعده عن الأهواء، وتحرره من السلطة السائدة، وأنه كوني بشكل منهجي ومنظم، وحتمي النجاح، لم تكن خاضعة للمناقشة»[٣]، فيما لم تزل الفلسفة باعتقاد **تيودور جوفروا** «علماً لم يحدد هدفه بعد»[٤].

وسار كثيرون مع هذا الاتجاه إلى الاعتقاد بأن الفلسفة قد وصلت إلى طريق مسدود حتى «بدت -وكأنها- قد أساءت الاختيار، وأن الفيلسوف لابد وأن يشعر بعقدة الصغار لأنه فيلسوف، وأن سبيله الوحيدة هي الاعتراف بأن مجال العلم مجال المعرفة متميزة، وأن العلم يحظى باليقين الأكبر، وأن خير كفيل لسلامة الفلسفة هو في انطلاقة الفيلسوف من العلم، أي علم»[٥].

ولقد كتب **برتراند رسل- ١٨٧٢- ١٩٧٠م** «ثمة أناس كثيرون يميلون بتأثير العلم إلى الشك فيما إذا كان في الفلسفة شيء يزيد عن كونها تحديدات بريئة، ولكنها تافهة، عديمة الجدوى، بالغة الدقة، وعن كونها معارضات

2- Robert Solomon: **The Bully Culture; Enlightenment, Romanticism, and the Transcendental Pretense 175 - 185.** P. 14.

3- Robert Solomon: **Ibid.** P. 13.

4- Joufroy. Th: **Nouveaux Mélange**. P. 103.

٥- د. عادل العوا: **مقدمات الفلسفة**- ص ٢٠٠.

في أشياء تتعذر معرفتها»[٦] «وعلى هذا -ذهب بعضهم إلى أن- الفلسفة لا تتقدم حقاً، بل تضطرب مكانها، وتختلف إلى ذاتها، وتراوح، إنها أشبه شيء باختلاط متحرك، بل هي جثث ورسوم تخلفها المعرفة التي تستقل عن دوحة الفلسفة، وتتمايز حين تصبح علماً وضعياً بالمعنى الصحيح، وبذا يبين أن الفلسفة تقتات بالفتات، وتحيا على البقايا، وتعنى بالوشم على المعصم، ولا يطال إلا المواضيع التي لم يشأ العلم، أو لم ينجح بعد، في تناولها على النحو العلمي الدقيق، إن الفلسفة تخسر كلما عاشت، وتنقص على الدوام باستمرار، ويزيد فقرها طرداً، لأنها كالمجرة التي تنبثق عنها الكواكب والسيارات، وهذا يعني أن معين الفلسفة ينضب شيئاً فشيئاً كلما انحسر التطور عن بؤرة جديدة تتحول عن دروب الفلسفة، وتنقلب بوثبة حية إلى علم وليد طريف»[٧].

وإذا كان انشعاب العلوم الطبيعية واستقلالها لم يؤثر في الفلسفة، نوعاً ما، فإن الاتجاه الضمني السائد الآن لدى جل المفكرين أن العلوم الاجتماعية هي التي أخذت دور الفلسفة وحلت محلها، لتتلاشى الأخيرة وتذوب في هذه العلوم. والحق أن المشكلة أكبر من ذلك وأعمق بكثير:

بعدما فرغ **لودفيج فتجنشتاين** – Ludwig Wittgenstin من تحليله المنطقي للغة ألقى قنبلته المدوية التي نثرت غبارها الثقيل على الفلسفة، فقد ذهب إلى أن «الفلسفة، كعقيدة، لا معنى لها؛ فجميع حلولها التقليدية، ومشكلاتها ذاتها، إنما تعود إلى سوء استعمال اللغة فحسب، **والمهمة الوحيدة التي تبقى في هذه الظروف للفلسفة هي أن تتمسك بفضح هذه المشكلات والحلول المزيفة، وتصر عليه**»[٨]. ولذلك عليها أن «تكتفي

٦- برتراند رسل: **مشاكل الفلسفة**؛ ترجمة: محمد عماد الدين إسماعيل وعطية هنا- القاهرة- ص ٣٥.

٧- د. عادل العوا: **مقدمات الفلسفة**- ص ٣٥.

٨- كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم- ضمن مجلة: المعرفة- العدد ٣٨٠- أيار ١٩٩٥م- ص ٢٢١.

بتحليل ما في اللغة من دلالات خاصة»(٩). لتغدو بهذا المعنى علماً للغة لا غير أبداً. وعلى هذا الأساس يجب «أن ترفض المطالبة بمجالها المستقل، لكي تتحول إلى نقد للاستعمالات اللسانية»(١٠).

وسار معه بالأسلوب ذاته **ألفرد نورث وايتهد**– A. N. whitehead **ورودلف كارناب**– Rudolf Carnap **وألفرد آير**– Alfred, J. Ayer، مضيقين الخناق على عنق الفلسفة التي غدا لزاماً عليها، مع جهود هؤلاء الوضعيين المناطقة واجتهاداتهم، أن تخلع كل أثوابها إما لتذوي في ثنايا معطف اللغة أو لتسحق تحت عجلات العلم، وفي كلا الخيارين سير إلى حتف. ولعله من الباب ذاته كانت الحدية والصرامة في إعلان **جاك– توسان ديزانتي**– Jacques, T. Desanti أن «**الفلسفة غير قابلة للعثور عليها. أما فيما يتعلق بالتفلسف فإن ذلك خاضع للتجريب**»(١١).

ولقد لاقى هذا الاتجاه صداه مباشرة، وعلى الصعيدين؛ صعيد ألسنة الفلسفة وصعيد علمنتها. ولكن بصورة لم تكن لتخطر ببال، ولا تسر خاطر الفلاسفة إن عادوا إلى الحياة، لأن وجود فلاسفة أحياء أمر مشكوك فيه، أو أنه بحاجة إلى برهان على أقل تقدير. **فكيف كان هذا الصدى؟**

بجرة قلم وابتسامة خجلى ضمت البنيوية إلى الفلسفة لتعامل بوصفها اتجاهاً فلسفياً، ولكنها قبل ذلك لم تكن لتعترف إلا بأن الفلسفة جزء منها، وأنها جاءت لتحل محلها وتضطلع بدورها وأدوار أخرى أولدها سياق العصر، حتى «بدت منذ عقد الستينات من هذا القرن وكأنها المنهج الذي لا يقبل النقد، بل وكأنها منطق الواقع نفسه، وأصبح من البديهي وصف (علم الإناسة– Anthropogy) بأنها بنيوية، وأصبحت عبارة (علم اللسانيات

٩– كمال فوزي الشرابي: م. س – ص ٢٢٢.

١٠– كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم– م. س – ص ٢٢٤.

١١– كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم– ضمن مجلة: المعرفة– العدد ٣٨١– حزيران ١٩٩٥م– ص ٢٢٧.

البنيوي) تحصيل حاصل، كما أصبح من الصعب على العقل أن يُناقض أو أن ينقد هذه السيادة البنيوية»(١٢).

ولكن الأمر لم يتوقف عند البنيوية وحدها، إذ لم يولد ميدان جديد في المرحلة الراهنة ولم يتجرأ على الفلسفة ويمد أيدي هيمنته لتطال المباحث كلها ويدعي أنه السيد الجديد؛ لقد حاولت السبرانية أن تجمع تحت قبعتها كل العلوم كما كانت الفلسفة فاعلة منذ ردح من الزمن. وكذلك تماماً شأن المعلوماتية. ولما أعلن موت البنيوية ارتفع صوت التفكيكية منادية بأخذها مكانها ودورها. وتحاول التوليدية الآن بسط يد سلطانها على كل ما سبقها من الميادين والعلوم. وفي الإطار ذاته نتساءل: أليست الدراسات المستقبلية ضرباً من ردة الفعل على الفلسفة ومشكلاتها التقليدية التي لا تتجدد ولا تحل، لتغدو محاولات بيتر. ف. دراكر في معالم الغد الجديد، **وميهاجلو ميزاروفيك – Mihajlo Mesarovic وإدوارد بيستل – Eduard Pestel** في استراتيجيا للغد، وبول كيندي في استعداده للقرن الحادي والعشرين، **وإدجار موران – Edgar Morin** في مقدماته للخروج من القرن العشرين، **وألفين توفلر – Alvin Toffler** في مشروعه المستقبلي الكبير الذي تجلى خصوصاً في صدمة المستقبل وخرائط المستقبل. **وإدوارد كورنيش – Edward Cornish** في المستقبلية... سعياً لكسر طوق التقاليد الفلسفية الراسخة في معالجة مشكلاتها الأزلية المستعصية على الحلول، ولتخرج بالتالي من الماضي إلى الحاضر؛ من وثوقية الفلاسفة إلى وثوقية المتنبئين.

ولكن العلوم الإنسانية تظل دائماً مهيضة الجناح لدى وقوفها على بساط جلالة العلوم الطبيعية؛ هذه العلوم التي تحاول الآن الإجهاز على الفلسفة بضربتها القاضية؛ ذلك أن هذه العلوم الموسومة بالقاسية أو الصلبة، تمد لسانها طويلاً ليضافر أيديها في الهيمنة على المشكلات التي كانت محض فلسفية، ولم يكن ليشك أحد بإمكان انسلاخ هذه المشكلات عن جسد الفلسفة.

١٢– وائل غالي: ذروة الفلسفة في عصر الهاوية– ص ١٩.

نعم، إن العلوم القاسية تدعي الآن أنها قادرة على حل مشكلات العالم بما فيها المشكلات التي تفخر الفلسفة بأنها مستعصية على غيرها، أو بتعبير فيه كثير من التهذيب: المشكلات التي تخشى العلوم الأخرى ضمها إلى ميادينها، لأنها لا ميدان لها إلا الفلسفة. ولكن هيهات، أين من يسمع. لقد انقلبت الموازين وتغيرت المعايير، ولم يعد من الغريب ولا المستهجن أن يحاول وليام سكوف، وجيرالد جويس، وجيه مادلين ناش، وستانلي ميللر، وإيفويت شوك، وهارولد مورفيتش، وجونتر فاكترز هاوسر وغيرهم من أرباب علمي الأحياء- Biology وطبقات الأرض- Geology بدقائق تخصصاتهما سلب الفلسفة إحدى أهم مشكلاتها التي ظلت ردحاً طويلاً من الزمن حكراً على التأملات الفلسفية؛ ألا وهي أصل الحياة، ومن ثم مسألة النفس والروح؛ هذه المشكلة التي ستأخذ بعداً علمياً محضاً لا علاقة للفلسفة به أبداً إذا ما تمكن هؤلاء العلماء الوثوقيون اللاهثون وراء هذه الأفكار من إثبات افتراضاتهم.

وهذا «عالم الأحياء الأمريكي إي. أو. ولسون- I. O. Welson ينشر كتاباً مهمته الكشف عن أعماق الطبيعة البشرية، ويعبر في هذا الكتاب عن احتقاره للعلوم الاجتماعية، وفي رأيه أن علم الأحياء وحده كفء ليبين للبشرية الطريق الذي يجب أن تسير فيه»(١٣). وإذا فكر أحد بالانتصاف للعلوم الاجتماعية فإن ولسون- Welon لا يحرمها حق العيش، إنه يؤكد «أن لعلم النفس وعلم الاجتماع والاقتصاد والتاريخ الحق في العيش، ولكن شريطة أن تتبع هذه العلوم علم الأحياء الذي أصبح من الآن فصاعداً الدليل الحقيقي للمجتمعات البشرية»(١٤). ويعقب بير تويليه- Thuillier قائلاً: إن المسألة بالمعنى الدقيق «ليست مسألة مشاركة وتعاون، ولكنها وضع اليد

١٣- كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم- ضمن مجلة: المعرفة- العدد ٣٦٩- ص ٢٢٦-٢٢٧.

١٤- كمال فوزي الشرابي- م. س- ص ٢٢٧.

على جميع المجالات التي كان يهتم بها في الماضي ممثلو الدين والفلسفة والعلوم التي اشتهرت بأنها (رخوة)، والتي يطلقون عليها اسم العلوم الإنسانية»[١٥] مقابل العلوم القاسية التي هي الفيزياء والكيمياء وعلم الأحياء.

ويؤازره في الاعتقاد عالم الأخلاق والعادات **كونراد لورنز- C. Lorenz**؛ المختص بجزء يعد تقليدياً جزءاً صميمياً من الفلسفة هو علم الأخلاق، فقد دعا في مؤلفاته «إلى الأخذ بأفكار مماثلة، وإذا ما آمنا بأفكاره فإن التعليم العالي لعلم الأحياء يشكل الأساس الوحيد الذي تبنى عليه آراء صحيحة وسليمة حول الإنسانية وعلاقاتها بالكون»[١٦].

ويزداد موقف الفلسفة حرجاً وتقيداً، الآن، مع انقسام أهل الفكر والرؤى إلى فريقين متقاطبين لا يريان للفلسفة مكاناً في الساحة المعرفية الراهنة ولا المستقبلية؛ الذين آمنوا بالعلم واعتقدوا بصلاحيته ومقدرته ومصداقيته أنكروا حق الفلسفة بالوجود ورفضوا أي دور لها بعد وصول العلم إلى ما وصل إليه. ومن ممثلي هذا الاتجاه، بالإضافة إلى من سبق ذكرهم، البرفسور جاك - توسان ديزانتي - J. T. Desanti الذي يجاهر بتساؤله الكبير والخطير:

«**ماذا ننتظر اليوم من الفلسفة؟**».

ولا يكتفي بتساؤله الذي يتضمن إجابته فيه على تعبير **فتجنشتاين**، بل يهرع- قبل أن يفكر أحد في تقديم إجابة مرتجلة- إلى إلقاء قنبلة في حقل ألغام يستحيل جحيماً؛ الموت فيه أرحم من النجاة منه، فيقول:

«إذا ما قارنا مسيرتها بازدهار العلوم القاسية أو العلوم الرخوة، وإذا ما واجهناها بالنجاحات المنوعة لإجراء التقصيات في هذه العلوم ومعايير قيمها فإنها تبدو وكأنها تراوح في مكانها، وبم يستطيع الفيلسوف أن يجيب

15- Pierre Thuillier: **La Mecanque Quantique va-t-elle Réenchanterte Monde** LA RECHERCHE V 215. 1989.

كذلك في: كمال فوزي الشرابي - م. س - ذاته.

١٦- كمال فوزي الشرابي - م. س - ذاته

عالماً بالمنطق، أو عالماً بالنفس، أو عالماً بالاجتماع، أو عالماً باللسانيات، أو فيزيولوجياً عصابياً، حين يهمس في أذنه:

– لم يعد لديك حقل تملكه بأجمعه، وما تعتقد أنك تستطيع قوله، هناك خطابات أخرى تقوله: غير مهنتك»(١٧).

وديزانتي– J. T. Desanti لا يرى وجوداً للفلسفة بمعنى العلم أو الفكر المنتظم، حتى فيما قد سلف، ويضيف ذلك إلى انتزاع العلوم ميادين الفلسفة لتشغلها عوضاً عنها فيبدو له أن القول بأن طائفة الناس المسمين فلاسفة قد تفلسفوا ليس مبالغة وحسب بل هو تجاوز في الكلام؛ يقول: «إذا سألت إنساناً يزعم أنه فيلسوف: (ما هي الفلسفة؟)، فإن أصدق جواب لديه وأكثره شعوراً بالواقع هو: (ما أمارسه تحت هذا الاسم. تعال وانظر). وهي طريقة لا تغني ولا تسمن من جوع، والواقع آن ما مارسه **ديكارت** تحت اسم الفلسفة لا يتجانس مع ما مارسه كل من **أفلاطون**، **وهيجل**، **وكيرجيجارد**، ونيتشه، ومع ذلك فنحن نسميهم فلاسفة، ونعلن أنهم تفلسفوا. **فإذن هناك تجاوز بالكلام حين نتحدث اليوم عن الفلسفة كعلم انتزع منه حقله لتشغله علوم أخرى»**(١٨).

ولذلك لم يجد **بيير تويلييه**– Thuillier حرجاً في أن يحشر الفلاسفة والكهنة في بوتقة واحدة من بوتقات الأوراق الصفراء الشاحبة فقال: «إن الكهنة والفلاسفة مقابل إنجازاتهم ليسوا إلا أطياف ذكريات شاحبة للماضي»(١٩). وذهب **ميشيل سير**– Michel Serres؛ أستاذ تاريخ العلوم في جامعة السوربون، إلى أنه «لن يكون للفرد في نهاية هذا القرن، ومطلع القرن المقبل سوى ثقافة علمية»(٢٠).

١٧–كمال فوزي الشرابي: **نافذة على العالم**– ضمن مجلة: المعرفة– العدد ٣٨١– ص٢٢٧.

١٨– كمال فوزي الشرابي: م. س– ذاته.

19- Pierre Thuillier: **La Mecanque Quantique va-t-elle Réenchanterle Monde.**

كذلك في: كمال فوزي الشرابي: **نافذة على العالم**– ضمن مجلة: المعرفة– العدد ٣٦٩–ص ٢٢٩.

٢٠– كمال فوزي الشرابي: **نافذة على العالم**– ضمن مجلة: المعرفة– العدد ٣٧٢–ص٢٤٥.

أما الفريق الثاني فهو يائس من الفلسفة لأنها لم تعد كما كانت؛ كما وكيفاً وطبيعة، «لقد اختفى العالم من الفلسفة منذ عام ١٩٠٠ أو ١٩٢٠ - ويعقب **ميشيل سير** - Michel Serres بحرقة واضحة: أريد أن أذكر معاصري بأن العالم هنا، وأننا نتعرض لمخاطر حقيقية حين لا نعتبره على الإطلاق ممثلاً حقيقياً في مسرحيتنا»(٢١). ومن ناحية أخرى «أثبت التطور العلمي عقم العلوم والفلسفات العلمية في ايجاد تسوية شاملة بين التطور العلمي التقني وموقع الإنسان من هذا التطور، حتى بدت الفلسفة المعاصرة وكأنها حشرة في خضم المذاهب الفلسفية؛ أمام تاريخ الفلسفة الحديثة من **ديكارت إلى هيجل**»(٢٢).

وبذلك لم تبرأ الفلسفة الآن من وشم العجز والعقم؛ **لا من أنصار العلم ولا من** أعدائه. وانقلب الجميع إلى خصوم عنيدين لها، **بل إلى أعداء حقيقيين**. لقد غدت الفلسفة مجرد تاريخ، ماض، **أطياف ذكريات شاحبة. والسؤال الأهم الذي يواجه الفلسفة ويواجهنا:**

هل سيستغنى عن هذا التاريخ في المستقبل القريب أو البعيد؟! ومن ثم: ما هو مستقبل الفلسفة؟.

إننا، كمختصين في الفلسفة، نشبه الأم التي فقدت وحيدها أمام عينيها فلم تصدق أنه غاب عنها إلى الأبد، وعوض لن تصدق؛ إننا نعاني الآن من وسواس قهري، من عقدة الفقد، ولا نريد الاعتراف بفقداننا وحيدنا الغالي، ولذلك نجدنا نداعب أطيافه وكأنه ماثل أمام أعيننا بشحمه ولحمه، ونصر على الاعتقاد «جازمين أن الوعي الفكري لا يتم إلا بالفلسفة وعن طريقها»(٢٣). ولا نقبل إلا أن نعد العلوم غير قادرة على العيش بعيداً

٢١- كمال فوزي الشرابي: م. س - ص ٢٥٥.

٢٢- محمد سليمان حسن: **فلسفة ياسبرز** - ضمن مجلة: **المعرفة** - العدد ٣٧٩ - ص ٤٣.

٢٣- د. عادل العوا: حول أزمة الفلسفة - ضمن جريدة: **الصرخة** - دمشق - السنة الأولى - العدد ٢٦ - في ١٩/ ٢/ ١٩٥٢م.

عن إبط الفلسفة، ولا يمكنها أن تسير أو تواصل سيرها من غير «تسويغ فلسفي»[٢٤]. وكل مناهج العلم[٢٥] ونتائجه[٢٦] من اختصاص الفلسفة. . . والذي تجلى واضحاً خلاف ذلك تماماً، فالعلوم الطبيعية، وهذه هي المفارقة التي أدهشت الفلسفة وأنصارها، لم تكتف بالاستقلال عن الفلسفة بل تعدت ذلك لتحل محلها في معالجة المشكلات الأثيرة على قلبها؛ المشكلات التي تفخر بأنها محض فلسفية، وهي التي ظلت بعيدة عن متناول العلوم الإنسانية التي هيمنت على محاور الفلسفة وميادينها المتبقية كلها. وبذلك أصبحت الفلسفة الآن دالا من غير مدلول، مفهوماً بدون تضمن أو شمول.

هذه حقيقة مبهرة بسطوعها وشدة نصوعها. **فما هو الميدان الذي تبحث فيه الفلسفة الآن؟!**

بداية نسمح لأنفسنا بإطلاق حكم يبدو متسرعا وارتجالياً، ولكنه، في اعتقادنا، يصيب عين الحقيقة، وهو أن الميدان خال من **الفلاسفة، الآن ومنذ مدة قد تأبى الوجز.**

قد يكون أمراً عادياً أن يخلو ميدان الفلسفة من الفلاسفة ردحاً من الزمن، ولكن الأمر الآن، مختلف عما سبق؛ إن الساحة مفتقرة إلى فلاسفة على غرار الفلاسفة المعروفين لخلو وفاض الفلسفة ذاتها أولاً، ولضيق مساحات العقول أمام التطورات الهائلة التي وصلت إليها المعرفة البشرية؛ إن الآفاق المفتوحة للمعارف العلمية، على تنوع ضروبها، وضعت غواة التفلسف في طرق مسدودة، وأغلقت الآفاق أمامهم. ويتجاوز ذلك **دومينيك- أنطون غريزوني-** D. A. Grisoni إلى القول بانتفاء وجود الكبار في مختلف الميادين. نعم «هناك مكملون مجتهدون، ومنظمون

24- G. Bachelard: **Le Matxérialism Rationnel**. 1953. p. 20.

٢٥- د. نايف بلوز: **مناهج البحث في العلوم الطبيعية**- ص ٦٨.

٢٦- ول ديورانت: **مباهج الفلسفة** - ج ١ - ص ٢٢.

دقيقون، واختصاصيون أكفاء، ولكن نادرون هم الأفراد الذين يشبهون أفراد بداية القرن، أولئك الذين أسهموا بقوة ونشاط في نشر العلوم الإنسانية واتساعها، كالعالم الفرنسي **مارسيل موس**- M. Mauss في علم الاجتماع، والعالم الروسي من أصل بولوني **مالينوفسكي**- Malinowski في علم أصول الأجناس؛ (علم الإناسة- Anthropogy)، والعالم السويسري **فرديناد دي سوسير**- F. de Saussure في علم اللسانيات، إلخ، فقد اختفوا من دون أن يخلفوا ورثة في مستواهم»[٢٧]. وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن عدم وجود فلاسفة في مثل هذه الجواء لن يثير أي شبهة، ولن يقود إلى أي تساؤل.

لعل في حكمنا هذا ما يستثير غبار حفيظة الكثير من المتحذلقين الذين ينعتون بالفلاسفة بمحض التجني، ولكننا لن نتوقف عندهم. ونسأل أنفسنا: هل نسمي **جاك دريدا**- J. Derrida و**فرنسيس فوكوياما**- F. F و**ميشيل سير**- M. Serres و**روبرت سولومون**- R. Solomon و**أومبرتو إكو** و**دومينيك غريزوني**- D. A. Grisoni و**جاك ديزانتي**- J. T. Desanti و**كونراد لورنز**- C. Lorenz . . . فلاسفة؟!

يطيب ذلك لمعظهم ويسرهم، ويأبى بعضهم الآخر ذلك، ولكن الأمر ليس هبة تعطى لأحدهم، ولا ثوباً يخلع عليه ليغدو بمجرد لبسه فيلسوفاً. إلا إذا أردنا تجريد اسم الفيلسوف من خصائصه اللازمة والنزول بمفهوم الفلسفة إلى حضيض تأباه وتأنفه. ويكفي أن نقف عند الخلاف الدائر في أحقية **جان بول سارتر**- J. P. Sartre بلقب الفيلسوف؛ إنه على ما كان عليه ليس إلا أديباً: أديباً فقط في عرف كثير من أرباب الفكر.

يمكننا الآن أن نعود إلى تساؤلنا الذي ألح عليه غير مرة: ما الذي بقي للفلسفة؟ ما الميدان الذي تسعى الفلسفة وحدها في مناكبه دون غيرها؟

٢٧- كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم- ضمن مجلة: المعرفة- العدد ٣٧٠- تموز ١٩٩٤- ص ١٨٨.

إن كان الجواب بمحض الارتجال فإن في مكنتنا الادعاء بأن الفلسفة تبحث في كل شيء، ولكنه ادعاء فضفاض لا يرضي أحداً الآن، فما هو هذا (الكل شيء)؟ إن الذي يبحث في كل شيء لا يبحث في شيء أبداً، ولن يصل عوض إلى شيء. ولذلك نضيق الحد قليلاً بأن نذهب مع **أنطون مقدسي** الذي أقر **إدموند هوسرل** – E. Husserl **ومارتن هيدجر** – M. Heidegger فيما حاولا تكريسه بأن الفلسفة علم دقيق، فيقول: «الفلسفة علم، تلك طريقة فهمها عند الذين أسسوها، أقصد **أفلاطون** – Plato، **وأرسطو** – Aristotle، وبقية الفلاسفة. . . إلا أنها علم من نوع خاص، إذ يحشرون الفلاسفة اعتيادياً مع العلوم الإنسانية، وفي هذا بعض الصحة؛ إلا أن الفلسفة تظل في نظر كبار مفكريها علماً»[٢٨]. ولكن مفكرنا، من غير أن يضرب عن عد الفلسفة علماً، يقول: «إن كلمة فكر، عندي، لها معنى يكاد يكون محاذياً لمعنى كلمة فلسفة»[٢٩]. ومهما يكن من أمر فإن المشكلة واحدة، وتظل معلقة؛ وحتى وإن وافقنا **تيودور جوفروا** – ١٧٩٦ – ١٨٤٢م على «أن الفلسفة علم لم يحدد هدفه بعد»[٣٠]. فإن لكل علم ميدانه، ولكل فن ساحته؛ والفلسفة بعد انسلاخ العلوم الطبيعية والاجتماعية عنها، وهيمنة كليهما على مشكلات الفلسفة، لم يبق لها شيء البتة.

قد يستفز ادعاؤنا هذا أنصارها ودارسيها، وأنا منهم، ويثير احتجاجاتهم فيعترضون علينا بمزاعم مقابلة تتجلى في أقصاها بمحورين رئيسين **أولهما** أن في العلوم فجوات لا يمكن إثباتها تجريبياً، فيكون دور الفلسفة هنا هو ملء هذا الفراغ[٣١]. وأن إعداد مناهج العلوم، وإن كان ممكناً بعيداً عن الفلسفة، فإن «تأسيسها وتعليلها التامين لا غنى لهما عن

٢٨- أنطون مقدسي: الفلسفة نمط من أنماط الفكر: حوار أجرته معه صحيفة: الثورة- عدد ٢٣/٧/١٩٩٤م.

٢٩- أنطون مقدسي: م. س - ذاته.

30- Joufroy. **Th: Nouveaux Mélange**. p. 103.

٣١- ول ديورانت: مباهج الفلسفة- ج ١ - ص ٢٢.

الفلسفة. . . وكل الأفكار والنظرات والأحكام المتعلقة بعلم المناهج- Methodology تتسم بسمة فلسفية»(٣٢). وهلم جراً مما يندرج في هذا الإطار الواسع. **وثانيهما** أنه لم يزل للفلسفة مباحثها الخاصة التي لم تستقل عنها، ولن تستقل عنها باعتقاد المتطرفين في حب الفلسفة، وهي الميتافيزياء، والمنطق، وعلم الجمال، والأخلاق، ومشكلة الإنسان ذاتها أو برمتها.

إن ادعاءنا، نحن المتفلسفين، بالوصاية على العلوم؛ نتاجاً أو منهاجاً أو كليهما، أمر يستحق مراجعة وجهات النظر. ورغم أن فلاسفة علماء معاصرين، أمثال **برتراند رسل**(٣٣)- B. Russell **وهربرت سبنسر**(٣٤)- H. Spencer **وجاستون باشلار**(٣٥)- G. Bachelard حاولوا تكريس مثل هذه الفكرة، فإنها تفتقر إلى كثير من المصداقية، فما الذي ينتظره العالم من الفيلسوف في تحديد مناهجه أو تأسيسها أو تعليلها. . . . **ألا يخضع ذلك كله لطبيعة المعرفة العلمية والمخبر الذي تجري فيه؟! فما هو دور الفيلسوف إذا لم يكن لديه أدنى معرفة علمية في الميدان الذي يطبق فيه منهج ما؟!** . . . وحتى وإن كان عارفاً فما الذي يستطيع فعله في خضم التخصصات الدقيقة التي انشعب إليها العلم؟! ألا يعني ذلك أن كل ميدان، على صغره، بحاجة إلى فيلسوف عالم مختص به، على ما يريد الفلاسفة؟ وإذا كان كذلك فهل تكون مهمة الفيلسوف هي مهمة العالم حتى يندمجا معاً، ويصبح اختصاص الفيلسوف اختصاص العالم وتضيع ميادين الفلسفة كلها؟! إنها مسألة شائكة المنتصر فيها هو العلم من غير ما شك.

ومن ثم ما هي الفجوات العلمية التي تسدها الفلسفة الآن؟! لقد سد الفلاسفة فجوات كثيرة من هذا النوع، عبر تاريخ الفلسفة، فقادوا عدداً من

٣٢- د. نايف بلوز: **مناهج البحث في العلوم الطبيعية**- ص٦٨.

٣٣- برتراند رسل: **مشاكل الفلسفة** - ترجمة: محمد عماد الدين اسماعيل وعطيه هنا - القاهرة.

٣٤- ول ديورانت: **مباهج الفلسفة**- ج ١ - ص ٢٠- ٢١.

35- G. Bachelard: **Le Matxérialism Rationnel**. 1953.

العلماء إلى شفرات المفاصل وأحبال المشانق . . . وعطلوا مسيرة العلم سنين طويلة، دون نسيان أثر الراهنية التاريخية، ونتساءل الآن مثلاً: ما الذي كان يمكن أن يحدث لو أن العلماء أقروا الفجوة التي سدها الفيلسوف الوضعي إرنست ماخ- Ernst Mach «بإنكاره كل شيء لا يصل إليه الحس؟!»(٣٦) كالبنية الداخلية للمادة؟

إن دور الفلسفة في العلم دائماً دور عقائدي- Ideology. ونعلم كم من الحقائق زورت لتخدم العقائديات مثل تزوير إرنست هيكل- E. Heackel «في صورة جنين حيوان، حتى تبدو قريبة الشبه بجنين الإنسان، فيثبت بهذا نظرية التطور»(٣٧). وتزييف سيجموند فرويد- S. Freud قصصه المرضية لإثبات مزاعمه في الدوافع(٣٨). دون نسيان أثر الأفكار المسبقة أو القبلية في الفهم المغلوط والمقلوب والناقص. فهل هذا ما نريده من وصاية الفلسفة على العلم؟! على الرغم من الأزمات التي تعاني منها العلوم كلها الآن، والتي يرجعها دومنيك غريزوني- D. A. Grisoni «إلى غياب الدور الفلسفي»(٣٩)، فإن العلماء الآن، وفي المستقبل، على ما نعتقد، يفضلون الاسترخاء بعيداً من وثير أسرة الفلسفة وناعم أرائكها.

أما ادعاء أنه لم يزل للفلسفة ميادينها الخاصة التي تصول وتجول فيها فإنه أمر قد يكون الآن بغير حاجة إلى المناقشة والجدل، لأن عدم مصداقيته تجاوز الشك إلى اليقين. فحركة استقلال العلوم التي بدأت تتوضح معالمها بشكل جلي منذ القرن التاسع عشر، على حد المزاعم التأريخية، قد امتدت

36- Ernst Mach: **Phyicist and Philosopher**. Dordrecht. 1970.

٣٧- د. توفيق الطويل: **أسس الفلسفة**- دار النهضة العربية- القاهرة- ط ٦ - ١٩٧٦م- ص ٢٠٧.

٣٨- آلين إسترسون: **فرويد المحتال**- ترجمة: مدحت ميخائيل- ضمن مجلة: القاهرة- العدد ١٦١.

٣٩- كمال فوزي الشرابي: **نافذة على العالم**- ضمن مجلة: المعرفة- العدد ٣٧٠- تموز ١٩٩٤- ص ١٨٨.

الآن لتفصل «الأخلاق والجمال، باستخدام منهج البحث التجريبي في دراستهما»(٤٠)؛ فعلم الجمال قد قطع أشواطاً مذهلة، لا على طريق الاستقلال وحسب، بل في تكريس نفسه كعلم ذي هوية متميزة متمايزة، وانشعب إلى عدد من الاختصاصات تفوق ما للعلوم السابقة من فروع وميادين، وهو الآن لا يقل أبداً عن علم النفس، ولا عن غيرهما من العلوم الإنسانية. وكذلك علم الأخلاق الذي زرع ليفي بريل– Lévy Bruhl فكرة استقلاله عندما حاول تأسيس علم العادات الأخلاقية. هذا العلم الذي إن كان من الصعب منحه بطاقة استقلاله الشخصية، باعتقاد كثيرين، فإنه بات أقرب إلى الاندراج تحت لواء علم النفس من باب، ومن باب آخر تحت راية علم الاجتماع... ولكنه بمطلق الأحوال علم مستقل الآن وله فروعه الخاصة، وميادينه، ومناهجه. لترتفع بذلك يد الوصاية الفلسفية عنه وعن علم الجمال.

أما المنطق الذي تفخر الفلسفة بأنها به تسود العلوم كلها فإن مبدأ السيادة هذا بحد ذاته أمسى موضع شك منذ الضربات العنيفة التي وجهها له برتداند رسل– B. Russell عن غير قصد عندما تبلور، على يديه، تأسيس المنطق الرمزي الجديد، وفتح الأبواب مشرعة –إلى جانب الرياضيين– لتوليد أنماط منطقية لا نهاية لها عبر منظومات الأوليات التي خرجت بالمنطق والعلم من أطرهما المألوفة؛ الحسية، والتجريدية التقليدية، إلى الفضاءات التخيلية التي فتحت ميادين خصبة جديدة أمام العلوم.

وتأتي الضربة القاصمة القاصمة أخيراً على يدي أومبرتو إكو الذي حطم «بنسفه لقانون تحصيل الحاصل، مجموع الصيغ الأساسية للاستدلال وجوهر التعبير الصادق منطقياً، وذلك لصالح منطق يغاير المنطق التقليدي، اليوناني القديم، ويقوم على مفهوم العلاقة المتناقضة والمنقسمة إلى غير

٤٠– المعجم الفلسفي– مجمع اللغة العربية– القاهرة– ١٩٨٣م– ص ١٣٩.

نهاية»[٤١]. ليغدو، بذلك، المنطق الذي ما زالت الفلسفة تعتد به، بحد ذاته، محط تساؤل وريبة.

فهل تعود الفلسفة إلى نقطة انطلاقها، إلى البحث عن العلل الأولى؛ عن أصل الحياة، إلى الميتافيزياء؟!

إنها إذن ورطة حقيقية!! فعلم الأحياء، كما رأينا في الفصل السابق، قد تنكب عدته ليضطلع بهذه المهمة، ولتتحول الميتافيزياء بإشارة من عصا موسى السحرية إلى فيزياء. إنها مفارقة قد يستحيل تصديقها، ولكنها ماثلة في مسعى جدي واقعي يحاول جاهداً لاهثاً أن يثبت جدارته. وسيان برع في برهنة ذلك أم فشل فإن للمشكلة وجهاً مقابلاً لا يقل خطورة عنه، فقد أنكر كانت – Kant «الميتافيزياء كلها، ونعتها بأنها إخفاق ذريع لدعوى عريضة متبجحة»[٤٢]. كما «مهدت تنظيرات هيجل – Hegel الشاب الطريق أمام **لودفيج فويرباخ** – Ludwig Feuerbach و**كارل ماركس** – K. Marx (للميتافيزياء) التقليدية فقالا: إن على الميتافيزياء أن تزوي لكي تترك مكانها خالياً لحياة الإنسان»[٤٣]. وجاء إتمام إحكام إغلاق الدائرة على أيدي أرباب التحليلية والوضعية المنطقية، ولاسيما **لودفيج فتجنشتين** – L. Wittgenstein و**رودلف كارناب** – R. Carnap و**ألفرد آير** – A. Ayer الذين عدوا الميتافيزياء تعبيراً خاوياً لا يجوز عليه الحكم بالصدق ولا بالكذب.

وبعد ذلك ماذا بقي من مشكلة الإنسان؟! وما هي مشكلة الإنسان التي ستبحثها الفلسفة الآن؟ هل هي مشكلة الحياة أم الموت أم الوجود أم ماذا، **وكل ذلك خرج من طوق صاحبة الجلالة؛ الفلسفة؟!!**

لقد أدرك الوجوديون اتجاه الفلسفة إلى نهايتها، إلى موتها، ولاسيما بعدما «انهارت مجموعة الأوهام الرئيسية التي نشأت في القرن التاسع

٤١– أومبرتو إكو: العودة إلى الجذور– ص ٢٤.

٤٢– د. عادل العوا: مقدمات الفلسفة– ص ٢٣٦– ٢٣٧.

٤٣– وائل غالي: ذروة الفلسفة في عصر الهاوية– ص ١٦.

عشر، ودفعت الفلاسفة إلى فقد الثقة في قدرة الفكر على فهم الواقع»(٤٤)، فجعلت الإنسان مشكلتها المحورية، وبالتالي مشكلة الفلسفة الأساسية. ولكن ضيق صدر البنيويين لم يمهل هذه الفكرة كثيراً إذ سرعان ما انتفضوا من شبه فراغ ليعلنوا موت الإنسان.

وعلى كل حال فإن المعضلة ذاتها تظل قائمة؛ سيان أميت الإنسان أم أله لأن مشكلة وجود الإنسان؛ بداية ونهاية وما بينهما، هي أصل الفلسفة. وما المشكلات الأخرى إلا تنويعات على الوتر ذاته، ورغم قدمها فإنها لم تزل مثار نقاش وجدال بين الفلاسفة؛ منذ مطلع التفلسف وحتى هذه اللحظة: **لقد ظلت المشكلة الأهم متعالية على الحل وحل جل ما عداها بدرجات متفاوتة**. لقد فسرنا الطبيعة وفهمناها وأخضعناها، **وخضنا لجج البحار، واقتحمنا** مغاليق الفضاء، وظل **موت الإنسان عصياً على الفهم، وتعالى الله على** كل برهان قاطع؛ نفياً وإثباتاً، وهل **للإنسان أعظم من هاتين المشكلتين** وأهم وأخطر؟! لا شك في أن في ثناياهما **تنطوي كل مشكلات الوجود؛** كل المقاييس والمعايير والقيم.

ورغم ذلك؛ كل ذلك، وبغض النظر عن إمكان الوصول إلى نتائج مقنعة أم لا، فإن علوماً أخرى، متعددة، كما أسلفنا، تسعى في مناكب هذه المشكلات، راثية انتهاء دور الفلسفة فيها. وهذا **ميشيل سير** – M. Serres من جهة أخرى ينفي الزعم القائل بأن الفلسفة تعنى الآن بمشكلة الإنسان، فقد أضاعت «علاقاتها النقدية بالحضارة لأنها تتبع، منذ خمسين عاماً، تحرك الحضارة، ولأنها هي ذاتها قد بلغت أعلى درجة من درجات التقنية، ولا تتحدث عن الصلات الإنسانية، وحين تنتقد التقنية فبحسب أساليب متفننة إلى حد هائل، كما لو أنه لا يوجد شيء حولها»(٤٥).

قد يعترض بعض بأن ذلك كله لا يعني أن الفلسفة قد انتهت، وآية

٤٤– وائل غالي: ذروة الفلسفة في عصر الهاوية– ص ١٤.

٤٥– كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم– ضمن مجلة: المعرفة– العدد ٣٧٢–ص٢٥٦.

ذلك أن الفلسفة عبر تاريخها الطويل كانت دائمة التجدد والحيوية، واتسمت كل مرحلة من مراحلها بهم خاص مرتبط براهنيتها التاريخية؛ فقد عني اليونان بمشكلة الوجود. واهتم الرومان بالأخلاق. وانصرف العرب والمسلمون إلى مشكلة الألوهية. وأبرز رواد نهضة أوروبا أهمية العلم. وعنيت الفلسفة الحديثة بالميتافيزياء؛ إثباتاً وإنكاراً. واتخذت الفلسفة المعاصرة الإنسان محوراً لها. ولا شك في أن الفلسفة الآن تبحث عن لبوس جديد ترتديه، وعن مشكلة جديدة تدور حولها. . . .

نحن لا ننكر تمحور الفلسفة في كل مرحلة حول بؤرة تنسج بناءها عليها، ولا يسوءنا أبداً أن تجد الفلسفة محوراً جديداً تلتف عليه. ولكن الواقع خلاف ذلك تماماً، لأن الفلسفة خلال تاريخها كله كانت قائمة، ومشكلاتها هي ذاتها، وكل ما في الأمر أنها كانت تغير نقطة انطلاقها في تناول كل مسائلها من مرحلة إلى أخرى. أما الآن فإن الفلسفة بكل ما انطوت عليه قد انتثرت بين ميادين المعرفة وعلومها، ولم يعد لها ما يمكن أن تعده حقلها الخاص. اللهم إلا إذا عزمت على اجترار مفرزات العلوم بطريقة مخالفة للأصل؛ كأن تغدو -كما أراد لها بعض المفكرين- رقيباً على العلم، أو مدققاً للغة والأدب، وليس العلم والأدب واللغة بحاجة إلى من يقف أمامهم لينظر لهم، ولا إلى من يقف وراءهم مصفقاً معجباً أو مصفراً مستنكراً.

إذن دعونا نعترف أن الفلسفة تقف الآن على شفا شفير الهاوية. وأنها بحاجة إلى إعادة كل حساباتها من جديد؛ يجب أن تخرج كل دفاترها ومنسياتها ومهملاتها لتحاسب نفسها وتعرف كيف ستحرك قدمها، وأين ستضعها في الخطوة التالية، متذكرة دائماً المقولة الشائعة بين الفلاسفة القائلة بأن الفلسفة لا تستحق عناء ساعة إن لم تعالج المشكلات الكبرى.

ولكن يجب أيضاً أن تأخذ بعين الاعتبار هيبتها وهيبة الفيلسوف إلى أرض الواقع بعدما باتت شيئاً من مطويات الذواكر؛ فلولا أن المتفلسفين

والمهتمين بالفكر الفلسفي قد نزلوا بالفلسفة إلى الحضيض من الابتذال لما جمع **بيير تويليه**- Thuilliier بين «الكهنة والفلاسفة»(٤٦) في سلة واحدة كل ما لديها أطياف ذكريات شاحبة عن الماضي. ولما عد الفيزيائي **ديفيد بوم** الفلسفة مجرد منهج أو طريقة(٤٧). ولما أكد **ميشيل سير**- Michel Serres على ضرورة «تمرد الفيلسوف على عجز الفلسفة الحديثة عن الخروج من الكلمات والتمثل»(٤٨).

لقد تحولت الفلسفة إلى ملطم للأكف الصغيرة والوسطى والكبيرة، فكل امرئ يعكف على ترديد أنه قادر على خوض غمار المسائل الفلسفية كلها دونما حرج أو خوف من الزلل... ويتمادى بعض فيرد كل الأفكار الفلسفية إلى المعرفة المبتذلة، الشائعة لدى كل الناس؛ فمثل **أفلاطون**- Plato خيالات أطفال، وأمثلية طموحاته تدور في كل الرؤوس. ومحرك **أرسطو**- Aristotle الأول يعرف كل الأطفال كيف يحرجون آباءهم للوصول إليه في تساؤلاتهم عن أسباب وجودهم وكيفياتها، ومبادئ منطقه وأقيسته التي نظمها لم يكن ليشك فيها أحد من سابقيه. ونظرية الفيض قد لا يقبلها السذج وقبلها فلاسفة عظماء. وكوجيتو **ديكارت**- R. Descartes قال **الغزالي**، **وابن سينا** بطريقته، ولكن ذلك كله حاضر في الأذهان قاطبة وإن لم تكن في ساحات الشعور. وتجريبية **هيوم**- D. Hume **ولوك**- J. Locke **وباركلي**- G. Berkeley **وكونديلاك**- Condillac عبر عنها في أمثال معظم الشعوب القديمة. وكذلك أصل الطبيعة البشرية، والحرية، والقلق الوجودي. وبنيوية **شتراوس** ومعها تفكيكية دريدا جزء من آلية عمل الدماغ البشري مهما تواضع أو سما، ويمكنه إدراكهما بمجرد سؤاله نفسه:

46- Pierre Thuillier: **La Mecanque va-t-ele Réenchanterle Monde.**
كذلك في: كمال فوزي الشرابي: **نافذة على العالم**-ضمن مجلة: المعرفة- العدد ٣٦٩- ص٢٢٩.
47- Pierre Thuillier: **La Mecanque va-t-ele Réenchanterle Monde.**
٤٨- كمال فوزي الشرابي: **نافذة على العالم**- ضمن مجلة: المعرفة- العدد ٣٧٢- ص ٢٤٦.

ماذا فعلت؟ وأدلة وجود الله يعرفها المؤمنون كلهم بالفطرة، وأدلة إنكاره ترود ذهن كل متشكك بوجوده. **فما الذي قدمته الفلسفة عبر تاريخها؟؟!**

حيف كبير أن ننظر إلى ما مضى من تاريخ الفلسفة هذه النظرة السطحية الضيقة والساذجة، ولكننا نظلم أنفسنا ونخدعها إن قلنا إن الفلسفة قد ظلت فلسفة، أو إن مستقبلها مشرق أو يدعو إلى أي تفاؤل؛ كل الدلائل تشير إلى وعورة طريقها الذي إن لم تعرف كيف تتعامل معه فستجد نفسها آبدة من الأوابد التي ندرسها بوصفها ماضياً تاماً غير قابل للتكرار. **فهل ستصبح دراسة الفلسفة كدراسة ظاهرة بائدة؟**

دعونا نتساءل إذن، وقبل كل شيء: ما هي الفلسفة؟ وما الذي تريده الفلسفة؟ عذراً، أعني: من هم الفلاسفة، وما الذي يريده الفلاسفة؟؟!.

* * *

الدراسات والبحوث

الأحلام مصدر المعرفة

أحمد ابراهيم اليوسف

«بعضهم بالدروس يتنورون وغيرهم بالنوم يلهمون وسيطات الوحي في المثيولوجيا اليونانية»
«الرجل البارع يقرأ أحلامه من أجل معرفته الذاتية»

«امرسون»

* أحمد ابراهيم اليوسف: باحث من سورية، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

مدخل:

لم يتفق الباحثون النفسيون، على اختلاف مشاربهم وتياراتهم، على شيء، قدر اتفاقهم على القيمة المعرفية المتحققة من خلال الأحلام.

والنظر الى الأحلام على أنها مصدر للمعرفة، قديم قدم الانسان. فقد سادت العصور القديمة والوسطى، هذه النظرة. واعتبروها هواتف إلهية يرسلها الاله الى الأفراد الأخيار، ليعلمهم من خلالها بما لايعلمه الآخرون، وينبئهم بما يجهله العامة. فكان يوجد في المعابد لدى الشعوب القديمة، كهان مختصون بتفسير الأحلام وتأويلها، مما يدل صراحة على ارتباط المعرفة المتحققة في الأحلام، بالاله.

ولعل حلم فرعون وتفسيره من قبل النبي يوسف عليه السلام، مثال على القيمة المعرفية المعطاه للأحلام منذ القدم. يقول تعالى في كتابه العزيز: «وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وآخر يابسات يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون، قالوا أضغاث أحلام ومانحن بتأويل الأحلام بعالمين، وقال الذي نجا منهما وادكر بعدامة أنا أنبئكم بتأويله فارسلون، يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وآخر يابسات لعلي أرجع الى الناس لعلهم يعلمون، قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلاً مما تأكلون، ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ماقدمتم لهم إلا قليلاً مما تحصنون، ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون..» (يوسف: ٤٣-٤٩).

وفي العصور الحديثة، ومع تقدم أدوات البحث العلمي التجريبي، حققت العلوم والمعارف قفزات هائلة بتطورها، وقد نالت الأحلام نصيبها من هذا التقدم، مما ساعد على التخلص من الرؤية الغيبية للأحلام، وخضوع الأحلام للملاحظة والدراسة والتجريب.

الحلم تحقيق معرفة :

لعل من أجمل ماكتب عن القيمة المعرفية للأحلام، في مرحلة الارهاصات التي سبقت تأسيس علم النفس والتحليل النفسي، ماكتبه «إمرسون» حيث يعزو المعرفة المتحققة في الأحلام الى الصفة العقلية الرفيعة لعملياتنا الذهنية أثناء النوم. . يقول «إمرسون»: «إن للأحلام كمالاً شعرياً وحقيقة. وهذا المكان المهمل للفكر، المكان الحقير يشرف عليه كذلك عقل معين. وابتعاد الأحلام المتطرف عن الطبيعة يقع على الرغم من ذلك ضمن طبيعة أرفع. وهي تبدو لنا إيحاءً بفيض وتدفق من الفكر غير المألوف في التجربة اليقظة. وهي تثيرنا باستقلالها عنا، مع أننا نعرف أنفسنا في هذا الحشد المجنون، وندين للأحلام بنوع من النبوءة والحكمة. وأحلامي ليست أنا، وهي ليست الطبيعة، أو للأنا، إنها كلاهما. ولديها وعي مزدوج، ذاتي وموضوعي في وقت واحد. ونحن ندعو الأطياف التي تظهر ابداع خيالنا، ولكنها تتصرف كالمتمردين وتطلق النار على قائدها، وتظهر أن كل فعل، وكل فكرة، وكل سبب ثنائي القطب، وكل فعل يشتمل على نقيضه. فاذا ضربت فأنا المضروب، واذا طاردت فأنا الملاحق. والتلميحات الحكيمة والمرعبة في بعض الأحيان يرمي بها الانسان من ذكاء مجهول تماماً. وستجفله مرتين أو ثلاث مرات في حياته عدالة هذه السلسلة من مختلفات الذهن اضافة الى أهميتها. وستبدو القيود الشعورية مرة أو مرتين مفتوحة، ويتم الوصول الى كلام أكثر سرية. والأحلام انتابتها الصفة النبوئية في كل العصور. وهي كثيراً ماتكون إنضاجاً للآراء التي تخرج شعورياً الى التصريح، ولكن كانت لدينا عناصر منها. فأنا عندما أكون يقظان أعرف شخصية روبرت، ولكنني لا أفكر فيما قد يفعل. وفي الأحلام أراه منخرطاً في بعض الأعمال المنافية للعقل، والبعيدة عن اللياقة كل البعد. فهو عدواني، ومتوحش، وجبان بكل مافي الكلمة من معنى. ويصبح ذلك نبوءة بعد سنة. ولكنها قبل ذلك كانت في ذهني شخصية، والأحلام المتنبئة

لم تقم في الحقيقة إلا بتجسيدها. فلماذا، إذن، ينبغي ألا نعدّ الأمارات والبشائر والتكهنات، كما يقال، معاني الروح؟

إن هذه التجربة تفضي بنا الى منطقة «العلة» فنطلع على تماثل كل «معلول» يبدو مختلفاً. ونتعلم أن الأعمال التي يعد فسادها مختلفاً جداً ناشئة عن التأثيرات نفسها. والنوم يخلع عنا ثوب الظرّف، ويسلحنا بالحرية الرهيبة، ولذلك نتوقع كل مشيئة الى العمل. والرجل البارع يقرأ أحلامه من أجل معرفته الذاتية، ولو لم يقرأ التفصيلات بل النوعية. أيّ دور يمثل فيها- أيمثل دوراً رجولياً بهيماً، أم دوراً تعيساً ناطقاً بالحماقة؟ ومهما تكن الأحلام رهيبة وغريبة في مظاهرها فهي تمتلك حقيقة جوهرية. والملاحظة نفسها يمكن أن تمتد الى البشائر والاتفاقات التي ربما أدهشتنا. ويصبح عليها جميعاً أن سببها كامن في الفرد دائماً. وقد قال غوته: إن هذه الصور الغريبة، بمقدار ما هي نابعة، قد تكون لها حقاً تشابه مع كل حياتنا ومصيرنا».

أما «فرويد»، وبالرغم من منطلقه الأساسي في نظريته التحليلية للأحلام «الحلم تحقيق لرغبة»، فإنه أكد على الجوانب المعرفية للأحلام. فهي -أي الأحلام- حسبما يرى «فرويد» إن لم تكشف لنا عن الجوانب التنبئية للشخصية الحالمة، فإنها تمدنا بمعرفة حقيقية خالية من التدخلات الواعية لشخصية الحالم».

بينما يعتبر «بيير داكو» الأحلام، كالعميل السري، العظيم الفائدة، لأنه يمدنا بمعلومات ليس من السهل الوصول اليها إلا عبر الأحلام، «تمثّل عزلتنا الكلية. فنحن في الحلم نواجه أنفسنا دون غش ممكن، ولاشيء موجود فيه غير أنفسنا».

في حين أن «إريك فروم» يفترض أن الأحلام يمكن أن تكون تعبيراً عن أحطّ وظائف أذهاننا و أكثرها لامعقولية وعن أرفعها وأكثرها قيمة. وهذا الافتراض يعترف ضمنياً بالقيمة المعرفية للأحلام باعتبارها نتاج أرفع عملياتنا الذهنية أثناء النوم.

أما «يونغ» فقد أولى الأحلام وقيمتها المعرفية، كثير اهتمام، واعتبرها نتاجاً لفعالية اللاشعور. إذ «إن الذهن اللاشعوري قادر أحياناً أن يتحلى بالذكاء والقصدية اللذين يكونان أرقى من التبصر الشعوري الفعلي». والمعرفة المتحققة من خلال الأحلام هي -كما يؤكد يونغ- معرفة مطلقة، بسبب استقلاليتها النسبية عن الزمان والمكان.. ومهما يبد ذلك غير مفهوم، فنحن مرغمون في النهاية على الافتراض بأن في اللاشعور شيئاً شبيهاً بالمعرفة القبلية أو وجوداً مباشراً للحوادث، دون أي أساس سببي».

وبالرغم من اعتراف «يونغ» بفعالية اللاشعور وقدرته على التبصر والذكاء، وبالتالي، تقديم معرفة صادقة، إلا أنه يعلل هذه الفعالية تعليلاً غيبياً، إذ أن «هذه الفعالية للاشعور، أنها ظاهرة دينية أساسية وأن الصوت الذي يتحدث في أحلامنا ليس صوتنا وإنما يجيء من مصدر يعلو علينا».

من هنا، ففي حين اعتبر «فرويد» الأحلام هي غالباً تحقيق لرغبة مكبوتة، فإن «يونغ» برؤيته الصوفية، اعتبرها تسامياً وارتقاء بالانسان الحالم نحو المعرفة المطلقة، الاتحاد بالمطلق، إذ يعتبر الانسان بحالته اليقظة يعاني خللاً معرفياً منحطاً، فتجيء الأحلام لـ «تعوض» هذ الخلل المعرفي وتضبطه بمعرفة تفوق معارفنا الواعية، وتسمو عليها.

فللأحلام لدى «يونغ» وظيفة ضبطية هي «التعويض». وقد أسهب «يونغ» كثيراً ببحثه للقيمة المعرفية للأحلام من خلال مناقشته لنظرية «فرويد» الذي يعتبر الحلم بأجلى تعبيراته تحقيقاً لرغبة مكبوتة.. يقول «يونغ»: «في حين أن الأحلام، في رأي فرويد، هي إنجاز رغبات، تحضني التجارب التي قمت بها حول موضوع الأحلام، بالجري، على الاعتقاد بأنها تؤدي وظيفة تعويض».. و«من الواضح إن هذه الوظيفة، وظيفة الحلم، تكوّن ضبطاً نفسياً، أي توازناً لاغنى عنه على الاطلاق لكل فاعلية منظّمة. فالتفكير بمشكل من المشكلات هو النظر فيه بغية حلّه، بكل وجوهه وكل النتائج التي يتضمّنها. وهذه السيرورة الذهنية تستّمر على نحو من الأنحاء استمراراً آلياً

خلال حالة النوم اللاشعورية على وجه التقريب . ويبدو بحسب تجربتنا الراهنة ، أن جميع وجهات النظر التي يقلّل من شأنها أو نجهلها في حالة اليقظة ، أي التي كانت لاشعورية بصورة نسبية ، تخطر في ذهن الحالم ولو لم يكن خطورها إلا بالتلميح » .

هذه الوظيفة بالمعنى الذي يفهمه «يونغ» ، وظيفة التعويض ، تهدف الى «تعويض» الشعور بمعرفة ، يقدمها اللاشعور ، اذ أن الأحلام «تعويضية» ، لأنها تحتوي على إدراكات وعواطف وأفكار يترك غيابها في الشعور فراغاً يملؤه الخوف بدلاً من أن يملأه الفهم» .

ولكن يجب «تحديد موقع الرسالة الحلمية في سياق هذه الحياة من العلاقات وفي إطار العلاقات الشعورية المعاشة ، وذلك أن لدى الحلم ، حول هذه الحياة ، ما يقوله لنا . وهذه العلاقة هي التي يعوضها الحلم ولايعوض تشوهاً داخلياً فردياً فقط» . ذلك أن «صور الأحلام والخيالات العفوية رموز ، إنني - كما يؤكد يونغ - أفضل صياغة الحوادث التي لاتزال مجهولة أو لاشعورية ، حوادث تعوض على وجه العموم محتوى الشعور أو الموقف الشعوري» .

وللحلم من الوجهة «اليونغية» هذه ، قيمة شعرية ، فبعض الصور التي تظهر فيه لها قوة الرمز ، وبعضها الآخر متجه صوب مستقبل الحالم» .

فالمعرفة المتحققة في الأحلام ، هي مقابل -وضابط تعويضي ، لما نعرفه شعورياً . لكن هذه المعرفة هي معرفة سامية ، لأنها تصدر عن قدرات تفوق قدراتنا الشعورية الواعية ، في حين أن معرفتنا الواعية الشعورية هي أقل مايقال بشأنها أنها معرفة مشوهة وناقصة وتحتاج لـ «تعويض» لضبطها .

وتختلف المعرفة المتحققة في الأحلام ، باختلاف توجهها . ويمكن تقسيمها الى :

١- معرفة ماضية .

٢- معرفة مستقبلية (نبوئية) .

٣- معرفة نفسية .
٤- معرفة عضوية .
٥- معرفة إبداعية خالصة .

أولاً: معرفة ماضية

يعتبر الماضي من مصادر الأحلام الرئيسية ، وغالباً ماينتقي الحلم ذكرى من الذاكرة البعيدة الماضية تناسب الحلم ، فيعيد تركيبها- وتوظيفها ، ضمن السياق المعرفي الموجه للحلم ، ويذكرنا بها . والحلم وثيقة هامة جداً لمعرفة الماضي ، وبالتالي ، تفسير الكثير من الأمور الحاضرة من سلوكيات وأزمات . . . الخ .

وقد تنبه الى هذه المعرفة الماضية في الأحلام ، والتي ترجع الى زمن قد يصل زمن الطفولة ، كل الدارسين للأحلام ، وأشاروا اليها .

فـ «فرويد» يقول : «ومن المصادر التي يستمد الحلم مادة يعيدها- وهي مادة يظل بعضها عاطلاً في أثناء النشاط الفكري المستيقظ ، فلا يتذكرها ولايستخدمها- حياة الطفولة» .

كما أشار اليها «شترومبل» حيث يقول : «وتزيد المسألة بعد ذلك ظهوراً اذا لاحظنا كيف يبعث الحلم -إن جاز التعبير- من تحت أعمق الردوم وأشدها كثافة ، تلك التي هالها لاحق الزمن الى أوائل خبراتنا في الطفولة ، صوراً متفرقة لمحال وأشياء وأناس ظلت سليمة لم تمس ، مبقية على نضارتها الأولى . ولايقتصر ذلك على انطباعات اجتذبت حين وقوعها شعوراً بالغ الشدة أو اصطحبت بأهمية نفسية عالية ، تعود في صورة ذكريات صادقة قد يسرّها المستيقظ . بل الأصدق هو أن ذاكرة الحلم تشتمل في أغوارها كذلك على صور لأشخاص وأشياء وأحداث ترجع الى الزمن الأول . إما أنها لم تنل من الشعور إلا حظاً ضئيلاً أو لم تنل من الأهمية حظاً ما ، أو فقدتهما كليهما منذ زمن طويل ، حتى لتبدو في الحلم ولعين المستيقظ على السواء غريبة كل الغرابة ، مجهولة كل الجهل ، الى أن يكشف عن أصلها المبكر» .

ويضرب لنا «فرويد» مثالاً رائعاً على المعرفة الماضية المتحققة من خلال الأحلام لـ «دلبوف»، فقد رأى في الحلم فناء منزله وقد كساه الثلج ورأى عظايتين صغيرتين تجمدتا واندفنتا تحته. فسارع وهو المحب للحيوان الى التقاطهما وتدفئتهما، ثم أعادهما الى ثقب صغير خصص لهما في الحائط. وقدم لهما فوق ذلك بضعة أوراق من سرخس صغير كان ينمو على الحائط، لما كان يعلمه من فرط حبهما له. وكان يعرف في الحلم اسم النبات «أسبلينوم روتاموراليس Aspleniumruta muralis». واستمر الحلم ليعود بعد قليل من الاستطراد الى العظايتين. وهنا رأى «دلبوف» لدهشته عظايتين أخريين وقد انكفأتا على أوراق السرخس و حينئذ أجال البصر حوله فرأى عظاءة خامسة فسادسة تتجهان صوب الثقب الذي في الحائط، وما لبث الطريق أن اكتسى كله بموكب من العظايا اتخذت ذات الوجهة. . الخ).

وكان «دلبوف» لايعلم وهو مستيقظ سوى القليل من الأسماء اللاتينية للنبات ليس بينها «أسبلينوم روتاموراليس». فكم كان عجبه حين تحقق من أن ثمة سرخساً يحمل هذا الاسم حقيقة! وكان اسمه الصحيح «أسبلينوم روتا موراريا Asplenium ruta muria» وهو الاسم الذي حرفه الحلم تحريفاً طفيفاً. وكان التفكير في اتفاق عارض يكاد يكون مستحيلاً بالطبع. ولكن من أين أتى الحلم بذلك الاسم «أسبلينوم روتا موراليس»؟ هذا ما ظل لغزاً في عين «دلبوف».

لقد وقع هذا الحلم في عام ١٨٦٢م. وبعد ذلك بستة عشر عاماً كان الفيلسوف يزور صديقاً فلمح لديه سجلاً صغيراً حوى أزهاراً مجففة من قبيل مايباع الى الأجانب في بعض أنحاء سويسرا على سبيل التذكرة. وهنا بثقت في خاطره إحدى الذكريات، ففتح السجل، فإذا هو يرى «أسبلينوم» حلمه ويرى اسمه اللاتيني مدوناً في أسفله بخطه نفسه. عندئذ وضحت الرابطة: ففي عام ١٨٦٠م - أي قبل الحلم بعامين- زارت «دلبوف» أخت لهذا الصديق، وكانت اذ ذاك في رحلة عرسها، وكانت تحمل معها هذا

السجل عينه لكي تهديه الى أخيه. وأخذ «دلبوف» على نفسه أن يدوّن بأسفل كل نبات مجفف اسمه اللاتيني بإملاء أحد المشتغلين بعلم النبات.

ويشاء حسن الاتفاق الذي جعل هذا المثال خليقاً بالرواية أن يمكّن «دلبوف» من تأثر جزء آخر من محتوى هذا الحلم الى أصله المفقود. ففي يوم من عام ١٨٧٧م عثر «دلبوف» على مجلد من صحيفة قديمة مصورة، فرأى فيها موكب العظايا مصوراً جميعه مثلما تراءى له في الحلم عام ١٨٦٢م. وكان المجلد يحمل تاريخ عام ١٨٦١م، وكان «دلبوف» يذكر أنه كان من بين المشتركين في هذه الصحيفة منذ ظهورها.

وتغدو المعرفة الماضية المتحققة في الأحلام، ذات أهمية قصوى في التحليل النفسي، كونها تعيد لنا- وتعرفنا على أحداث ماضية ومشكلات ذات دلالة نفسية مازال لها تأثيرها السلبي على سلوكياتنا وتوجهنا في الحياة. وغالباً ماتفسر هذه المعرفة الماضية المتحققة في الأحلام، الكثير من مشاكلنا النفسية وعقدنا وتكشف لنا عن كوامنها اللاشعورية الخفية، التي تعمل في الخفاء، والتي يصعب أحياناً التقصي عن جذورها العميقة بالطرق التقليدية، حيث لايبقى أمامنا من سبيل سوى الأحلام.

والمعرفة الماضية المتحققة في الأحلام، لاتقتصر على حياة الحالم الماضية فقط، وإنما تتجاوزها الى ماضي الأسلاف كذلك.

وقد أدخل «فرويد» في أواخر حياته، تعديلات طفيفة على نظريته التحليلية، تفيد بأن الأحلام تتجاوز ماضي الحالم وطفولته، الى ماضي الأسلاف.. يقول «فرويد»: «يستخدم الحلم عدداً كبيراً من الرموز اللغوية التي لايعرف الحالم معناها في أغلب الأحيان. بيد أننا نستطيع- بفضل خبرتنا- التحقق من معناها. ويبدو أنها صادرة عن المراحل المبكرة لتطور اللغة.. وعلاوة على هذا، يفصح الحلم عن مضمونات لايمكن أن يكون مصدرها الحياة الناضجة، ولاعهد طفولة الحالم المنسي. ويتعين علينا أن نعتبر هذه المضمونات جزءاً من التراث القديم الذي آل الى الطفل من خبرة

الأسلاف، والذي يجلبه معه الى العالم قبل أية خبرة معينة. ونجد ماتوازي هذه المواد الخاصة بالنشوء النوعي في أقدم أساطير الانسان، وفي العادات المتبقية. فالحلم يمدنا اذن بمصدر لايستهان به لما قبل التاريخ الانساني».

وقد ذهب «يونغ» نفس المنحى، لكنه أطلق على هذا الجزء من اللاشعور الذي يوصلنا بماضي الأسلاف بـ«اللاشعور الجمعي»، واعتبر كل مايتصل بخبرة الشخصية الحالمة الماضية بـ«اللاشعور الشخصي».. يقول «يونغ»: «في حين أن محتويات اللاشعور الشخصي مكتسبة خلال حياة فرد من الأفراد، فإن محتويات اللاشعور الجمعي هي أنماط أولية على نحو لايتغير، أنماط أولية موجودة منذ البداية».

ثانياً: معرفة مستقبلية (تنبئية)

كثيراً مانمر بحوادث وأمور نشعر إزاءها أننا خبرناها سابقاً، لكن أين وكيف ومتى؟ هذا مايبقى غالباً مجهولاً للكثيرين- بالرغم من الاعتقاد- أحياناً- بأننا في اليقظة، لم نخبر مثل هذه الحوادث والأمور سابقاً.. فما تفسير ذلك؟

تفسير ذلك أننا قد حلمنا بهذه الأمور والحوادث سابقاً قبل وقوعها، وخبرناها في الأحلام، لكننا نسينا الأحلام، ونسيان الأحلام غالباً مايكون ظاهرة سوية.

والأحلام التي تقدم لنا معرفة مستقبلية تنبؤية، كثيرة الحدوث، وغالباً ماتعزى هذه المعرفة المستقبلية التنبؤية المتحققة في الأحلام، لدى العامة من الناس، الى هاتف غيبي- إلهي. لكن الحقيقة هي أننا أثناء نومنا، تستمر العمليات الذهنية بالعمل وممارسة أنشطتها، مزودة بفعالية اللاشعور العالية.

فقد تؤثر عواطفنا المختلفة ودوافعنا الواعية وأهواؤنا والمحيط الاجتماعي.. الخ، على أحكامنا تجاه شخص ما، وبالتالي، فإن عقلنا الياقظ والواعي بحكمه على هذا الشخص، سيحجب عنا كل المساوىء التي

يمكن أن تصدر عنه، مادمنا بعقلنا اليافظ مقتنعين بغير ذلك. لكن الحلم كما يؤكد «يونغ» يصف حالة الحالم الصحيحة، حالة لايريد الشعور أن يعرف عنها شيئاً أو لايقبل حقيقتها وواقعها إلا على الرغم منه.. والحلم، أي التعبير عن سيرورة نفسية لاشعورية، لاإرادية، تفلت من تأثير الشعور، يمثّل الحقيقة، أي الواقع الداخلي كما هو، لا كما أفترضه أو أرغب أن يكون، بل كما هو تماماً». وهذه المعرفة اللاشعورية هي التي يعوضها اللاشعور على الشعور.

والمثال التالي، الذي أورده «إريك فروم»، يقدم لنا معرفة تنبؤية. والحلم رواه رجل قابل «شخصاً بالغ الأهمية» في النهار الذي سبق رؤيته لهذا الحلم. وكانت سمعة هذا الرجل هي أنه حكيم ولطيف وجاء الحالم ليراه، متأثراً بما قاله كل امرىء حول العجوز. وغادره بعد ساعة أو نحوها بشعور أنه قابل رجلاً عظيماً لطيفاً.

والحلم هو: (أرى السيد «س» الشخص البالغ الأهمية، وجهه يبدو مختلفاً كل الاختلاف عما كان يبدو بالأمس. أرى فماً وحشياً ووجهاً قاسياً. إنه يخبر شخصاً ما وهو يضحك أنه أفلح في أن يخدع أرملة فقيرة ويجردها من آخر «سنتاتها» القليلة. أشعر بالاشمئزاز).

وحين طلب الى الحالم أن يتحدث عما مرّ بخاطره حول هذا الحلم، قال إنه يستطيع أن يتذكر شعوراً عابراً بخيبة الأمل انتابه عندما دخل حجرة السيد «س» وألقى أول نظرة خاطفة الى وجهه، ولكن سرعان ما اختفى هذا الشعور حالما بدأ «س» المحادثة الودية الجذابة.

يقول «إريك فروم» كيف علينا أن نفهم هذا الحلم؟ ألعل الحالم حاسد للسيد «س» على سمعته ولهذا السبب يكرهه؟ إن الحلم في هذه الحالة سيكون تعبيراً عن البغض اللامعقول الذي يضمره الحالم دون أن يكون مدركاً له. ولكن الأمر مختلف في الحالة التي أرويها هنا. ففي المقابلات التالية بعد أن أصبح حالمنا مدركاً لشكه من خلال أحلامه، أخذ يلاحظ «س»

بعناية فاكتشف أن في الرجل شيئاً من القسوة التي رآها أول مرة في حلمه. وأبدت انطباعه قلة كانت لديها الجرأة على أن تشك في رأي الأكثرية بأن «س» كان ذلك الانسان اللطيف. وتأثير الانطباع ببعض الوقائع من حياة «س» لم تكن على الاطلاق صريحة جداً كالحلم، ولكنها برغم ذلك كانت معبرة عن روح مشابهة.

مانراه، إذن، هو أن تبصر الحالم في شخصية «س» كان أذكى في نومه منه في يقظته. فكانت «ضجة» الرأي العام، التي تلح أن «س» إنسان مدهش، تحول دون إدراكه لشعوره النقدي نحو «س» حين رآه. ولم يستطع إلا بعد ذلك، حين رأى حلمه هذا أن يتذكر لحظة عدم الثقة وأن يشك فيما يشعربه. وفي «حلمه» حين كان محمياً من هذه الضجة منفرداً مع نفسه وانطباعاته ومشاعره، تمكن أن ينشيء حكماً أدق وأصوب من حكم حالته اليقظة.

ويعرّف «فروم» التبصر بقوله: «إن التبصر وثيق الصلة بالنبوءة. والنبوءة تعني استنتاج سير الحوادث المقبلة من اتجاه القوة التي نستطيع أن نراها فعالة في الحاضر ومن شدتها. وأية معرفة شاملة، لاللسطح بل للقوى التي تعمل تحته، سوف تؤدي الى خلق التنبؤات، وأية نبوءة قيّمة يجب أن تقوم على مثل هذه المعرفة. فلاعجب أننا كثيراً مانتنبأ بالتطورات والأحداث فتؤيدها الوقائع فيما بعد. وبقطع النظر عن مسألة التخاطر، فإن الكثير من الأحلام التي يتكهن فيها الحالم بالحوادث المقبلة تدخل في فئة النبوءات العقلية كما عرفناها لتونا».

وفي حلم آخر، أورده «فروم» أيضاً، معرفة مستقبلية أخرى. فقد كان «ا» الذي قابل «ب» ليتباحث معه في شركة تجارية مقبلة، لديه انطباع إيجابي ومحدد أنه سوف يدخل «ب» شريكاً في مشروعه. وفي الليلة التي تلت اللقاء رأى هذا الحلم: (أرى «ب» في مكتبنا المشترك. إنه يراجع جميع الدفاتر ويبدل الأرقام ليخفي أنه اختلس مبالغ كبيرة من المال).

يستيقظ «ا» واذ هو متعود أن يولي أحلامه بعض الاهتمام، يتحيّر. وبما أنه مقتنع أن الأحلام هي دائماً تعبير عن رغباتنا اللامعقولة، يقول في نفسه إن هذا الحلم تعبير عن خصومته وبتفسيره للحلم على هذا النحو، راح يتكيء على الرجوع الى أحداث الماضي ليتخلص من شكوكه اللامعقولة. وبعد أن باشر الشركة التجارية مع «ب» حدثت عدة أحداث أيقظت شك «ا». ولكنه بتذكره للحلم وبتفسيره له كان مقتنعاً من جديد أنه تحت تأثير الشكوك والمشاعر العدوانية اللامعقولة وقرر ألا يعير تلك الظروف التي جعلته شكوكاً أي اهتمام. واكتشف بعد سنة أن «ب» كان يختلس مبالغ من المال ويخفي ذلك بقيود زائفة في الدفاتر. لقد تحقق حلمه بشكل شبه حرفي.

إن تحليل تداعي «ا» يكشف أن حلمه قد عبّر عن تبصر في «ب» توصل اليه في اللقاء الأول، لكنه لم يكن مدركاً له في فكره اليـاقظ. فالملاحظات الكثيرة المعقدة التي نلمحها في لحظة من دون أن نكون مدركين لعمليات فكرنا جعلت «ا» يميز أن «ب» غير أمين. ولكن مادام ليس هناك دليل على هذا الرأي ومادام أسلوب «ب» يجعل من الصعب على فكر «ا» الشعوري أن يصدق عدم أمانة «ب» فقد كبت الفكرة بشكل كامل، أو على الأصح لم تكن الفكرة مدونة في رأسه حين كان مستيقظاً. ولكن في حلمه كان لديه الادراك الواضح لشكه ولو أصغى الى هذا الهاتف الذاتي لتجنب قدراً كبيراً من المتاعب. فاقتناعه أن الأحلام هي على الدوام تعبير عن أخاييلنا ورغائبنا اللامعقولة جعله يخطيء في قراءته للحلم وكذلك لبعض الملاحظات الواقعة بعده.

ثالثاً: معرفة نفسية

لقد أولى المحللون النفسيون الأحلام عناية خاصة للوصول من خلالها الى تشخيص الكثير من المشكلات النفسية التي يعاني منها الأفراد، خصوصاً وأن الأحلام هي المنفذ الأكثر تيسيراً لـ «الهو» اللاشعوري.

ويذكر «فرويد» إنه «إنما التقى بتفسير الأحلام من خلال هذه المباحث التحليلية النفسية. ذلك أن مرضاي، بعد أن استعهد منهم الإفضاء إليّ بكل فكرة أو خاطر يعن لهم، كان يقصون عليّ أحلامهم ضمن مايقصون، وهكذا تعلمت -يؤكد فرويد- منهم أن الحلم يمكن إدراجه في السلسلة النفسية التي يجب اقتفاء أثرها في الذاكرة المرضية. ومن هنا الى أن يعامل الحلم نفسه معاملة العرض وأن يطبق عليه ذات المنهج التفسيري الذي أحكم تدبيره للأعراض- لم يكن أمداً بعيداً. وقد «بينّت التجربة أن الحيل اللاشعورية التي عرفناها عن طريق دراسة صياغة الحلم، والتي وضحت لنا تكوين الحلم، تساعدنا أيضاً في فهم الأعراض المرضية الغامضة التي تسترعي انتباهنا في الأمراض العصابية والذهانية».

وفي موقع آخر يؤكد «فرويد»: غالباً ماتستعيد ذاكرة الحلم انطباعات عن طفولة الحالم المبكرة نستطيع الجزم بأنها قد نسيت بل إنها أصبحت لاشعورية- بالكبت. وهو مايفسر العون الذي لاغنى عنه الذي تزودنا به الأحلام عندما نحاول أن نستنبط العهد الأول من حياة الحالم أثناء العلاج التحليلي للأمراض العصابية».

وقد اهتم علم نفس الأعماق بالأحلام لمعالجة العصاب والعصاب الحصري، حيث تقدم لنا أحلام المصابين بالعصاب، معرفة هامة تفيد المحلل كثيراً في تحديد ماهية العصاب وآليته.

وهكذا، أصبحت الأحلام تعدّ من الوجهة النفسية المعرفية عرضاً من أعراض المشكلات النفسية التي يعاني منها الأفراد، وبالتالي، وثيقة هامة تعطينا معرفة صادقة مجردة من التداخلات الواعية، لما يعتمل بداخل أعماق النفس البشرية.

فأحلام العرى بشكل عام تقدم لنا معرفة نفسية تنم عن وجود عقدة النقص والدونية لدى الأفراد. بينما أحلام السقوط والدوار بشكل عام، فإنها اشارة معرفية تنمي عن حصر مصحوب بالعجز، في قدرة الانسان

على الاحتفاظ بالتوازن. بينما تتبدى عقدة الخصاء على العموم في الأحلام مترافقة مع الحصر، فيحلم المرء -مثلاً- أن عضواً من أعضائه قد اقتلع، أو أن أسنانه تعرّت من جذورها أو سقطت، أو أن شعر رأسه قد تساقط.

على أن أكثر المشكلات النفسية التي تتبدى في الأحلام، والتي تقدم لنا الأحلام عنها معرفة نفسية هامة لاغنى عنها، هي الحصر.

والحصر، سواء أكان شعورياً أم لاشعورياً، فإنه ذو سلطان عظيم على الانسان، وبالتالي، فمن المنطقي أن يكوّن الحصر لحمة العديد من الأحلام. ولانغالي كثيراً اذا ماقلنا إن غالبية الأحلام مدفوعة بقوة حصريّة، تفصح عنه. لذلك لأن نوبة الحصر العصابي- كما يصفها «أندره لوغال»: فارغة من كل تصور أو، على الأقل، لانولي التصور سوى دور يضيفه الشعور اضافة لاحقة الى حصر يتصف على نحو أساسي بأنه خال من الانفعال. وتحليل حلم الحصر يؤكد هذه الفكرة. وذلك أمر ذو دلالة بصورة مطلقة: ففي حين يؤلف محتوى الحلم عودة المكبوت عودة مقنعة تدفعه قوة الرغبة اللاشعورية في الشعور الحالم، وفي حين يتمسك فرويد على نحو أساسي بنظريته في الحلم، فإنه لايطبقها على حلم الحصر: إن حلم الحصر يشذ عن القاعدة».

وتبدأ أحلام الحصر بالظهور في سن البلوغ بسبب تفجر الطاقة الجنسية، من جهة، ومايرافقها من حصر وكبت، من جهة ثانية، يساعدها عدة ظروف يعاني منها الفرد في هذه المرحلة الحرجة من حياته، مثل الرهاب من المستقبل، والخوف من التخلي عن الأمن الأسري، والخوف من تحمل المسؤولية والحرية. . الخ. حيث يراكم الحصر طاقاته الهائلة، ويكثفها بين مختلف الدوافع والرغبات، مما يجعله يترافق دوماً، في الأحلام، معها.

ويشبه «بيير داكو» الحصر بـ «الاستطاعة المحصورة». . «إنه سد قائم وسط نهر من الأنهار. فثمة «حركة» ذات أهمية من حركات الشخصية ترى نفسها مكبوتة أو موقوفة بفعل الأخلاق على سبيل المثال. وتتدخل هنا

عواطف قوية: حب وكره، وجنسية، واستقلال، وحرية. ولنتخيل مثالاً من ألف مثال: مثال أم تعاني صعوبات حادة في تربية طفلها العسير وتوجيهه. فتلغي تربية هذا الطفل كل حرية شخصية لديها، وتولّد هموماً كبيرة. ومن السوى أن تفكر شعورياً على وجه التقريب: لو لم يكن هذا الطفل في حياتي، لاستطعت أن أكون سعيدة ولتصرفت تصرفاً حراً. ومن السوى أن تفكر بذلك، بما أنه أمر حقيقي. فثمة حلم سيظهر، كالحلم التالي على سبيل المثال، حلم إمرأة في العام الثاني والثلاثين من عمرها: «كنت قد ذهبت في سفر مع خطيبي. لقد تخليت عن كلبي الصغير. وكان شيئاً مرعباً، ولكنني كنت أتكلم الى خطيبي على فينيسيا».

ولنشر، بحسب الارتباطات التي أجرتها الحالمة بين أفكارها، الى أنها تسافر مع خطيبها الذي أصبح زوجها. فتتراجع في الزمن، فتجد نفسها في حقبة حرية العطل والمواعيد، وتتخلى عن الوضع الراهن، وترفض أن تكون متزوجة (أي غير حرة). والكلب يرمز الى طفلها. ولكن ثمة «رقابة» داخلية توقف الرغبة الفعلية حتى في الأحلام. والبشاعة المحسوسة قوية جداً، والحلم «يخفّف» من هذه الرغبة. فثمة إذن توقف وسدّ. ، وهذه الأم كانت قد حكمت على نفسها، بعد حلمها بأنها أسوأ النساء.. وفكرت بشيء آخر على نحو سريع. ولكن الحصر كان يبقى، يوماً بعد يوم، بمثابة ضرب من «الضغط» ضد السد. ولم تحس بالسلام يعود الى نفسها إلا بعد أن أدركت أن اللاشعور كان يصف لها رغبة سوية (لاموانع لحريتها) لاتتعارض مع رغبتها التي تتصف أيضاً بأنها مثلها (تربية الطفل العسير الذي كانت تحبه). وحتى الأحلام التي تتصف بأنها الأكثر تحقيقاً لرغبات مكبوتة، هي في حقيقتها، الى جانب كونها تحقيقاً لرغبة مكبوتة، معرفة لهذه الرغبة المكبوتة، وبالتالي، معرفة لنوازع «الهو» اللاشعوري. والمثال التالي من تجربتنا الشخصية: (جاءت فتاة الى محل للاكسسوارات، وسألتني بالعامية: «في عندك دبوسي»؟ وكانت الفتاة جميلة جداً. لم أجبها، لكنني شعرت بنشوة كبيرة!).

ومن خلال تتبع بعض الارتباطات ذات العلاقة بالحلم، أذكر أن نفس الفتاة جاءتني بصحبة والدتها، الى محل للاكسسوارات كنت أديره، وسألتني: إن كان يوجد «ذهب روسي»، وهو نوع من الحلي. والفتاة يمكن وصفها أنها من النوع الذي يمتلك جمالاً فاحشاً لايمكن توقع مشاهدته إلا في اللوحـات التشكيلية. وقد بقيت طوال فترة بعـد الظـهر مبـهوراً بجمالها الأخاذ.

ولفظ «دبوسي» تكثيف وتحريف أكثر من رائع للفظة «ذهب روسي»، خصوصاً عندما تلفظ في اللهجة العامية الغربية، حيث تلفظ الذال دالاً، وتخفف الهاء وتدغم لسرعة اللفظ، بينما تختفي الراء نهائياً. وهذا اللفظ، «دبوسي»، يخدم تماماً مايرمي اليه الهو اللاشعوري، إذ أن الدبوسي هو رمز قضيبي. والرغبة المتحققة في هذا الحلم تتضمن رغبة جنسية صريحة تجاه الفتاة. لكن خوفاً من الرقابة الداخلية للأنا العليا، اذ أنها لن تقبل بمرور هكذا رغبة للهو اللاشعوري أقل ما توصف به أنها لاأخلاقية، لجأ اللاشعور، من جهة، الى تكثيف وتحريف اللفظ «ذهب روسي» الى «دبوسي» ليسهل مرورها، ومن جهة ثانية، جعل الفتاة هي التي تتحدث بالرغبة بدلاً عني.

هذا الحلم، كتحقيق رغبة، ألا يمكن اعتباره تحقيقاً لمعرفة.. معرفة لرغبة مكبوتة، وبالتالي، معرفة لما يعتمل بداخل الهو اللاشعوري من رغبات ونوازع؟

رابعاً: معرفة عضوية

للاشعور مقدرة فائقة على الاحساس بالتبدلات التي تطرأ على الأعضاء الداخلية للانسان قبل ظهورها السريري، وبالتالي، فإن الأحلام تعتبر مؤشراً معرفياً لحالات الأعضاء العضوية للانسان. اذ أننا في نومنا نكون أكثر إدراكاً للكثير من التبدلات العضوية منا في اليقظة. وهذا الادراك اللاشعوري يترجم في صور عبر الأحلام.

ولقد لاحظ الأخصائي النفسي «روبيرت هاسكل» من جامعة نيوإنجلاند أن تغيرات عديدة تحدث بالجسم أثناء حالة النوم المسماة REM. فسرعة دقات القلب والتنفس مثلاً تحدث بها تغيرات. والهرمونات، بعضها يزداد معدل إفرازه بينما يقل معدل البعض الآخر. وضغط الدم يرتفع. والأشخاص المصابون بقرحة الاثني عشر يزداد معدل إفراز الحامض المعدي لديهم. والأحلام التي نستيقظ منها وقلوبنا تدق بعنف وأكفنا يغطيها العرق، تقدم لنا مثالاً جيداً لتأثير العقل على الجسد، والعكس أيضاً يمكن أن يكون صحيحاً. وإذ يؤكد «هاسكل» بأنه من الممكن جداً، ومن المعقول أن نفترض أنه مثلما تجد المثيرات البسيطة الخارجية، والداخلية، الطبيعية والجسدية، طريقها للنفاذ الى الأحلام، فإن «الادراكات» الأكثر تعقيداً والمتعلقة بحالة الصحة والمرض، ممكن أن تنفذ الى العملية المنتجة للحلم.

ويصور «أرنست هيلجارد» الباحث بجامعة ستانفورد، نظام الحلم باعتباره «ملاحظاً خفياً»: جهاز متابعة وقياس ذاتي داخلي يمدنا بتيار مستمر من المعلومات ويتفحص الإشارات الجسدية الدقيقة التي يمكن بدون ذلك أن تفلت منا أو أن نستبعدها باعتبارها بلا دلالة.

والمجلات العلمية تحتوي على أمثلة عديدة لهذه الظاهرة. فقد رأت سيدة مصابة بالتهاب شبه روماتزمي، في الحلم، أن ذراعيها موضوعان في سترة من الجبس. فحدث بعدئذ أن ظهرت أعراض المرض بصورة واضحة. ثم رأت بعد ذلك أنها تسقط على الجليد لكنها تنهض بسهولة وبعدئذ اختفت الأعراض.

والأبحاث المتعلقة بأن الأحلام يمكن أن يكون لها قيمة تشخيصية موثوق بها وأنها يمكن أن تتنبأ بمسار المرض، مازالت في بدايتها. فقد أجرى الباحث «روبيرت سميث» وزملاؤه بجامعة ميتشجان، مقابلات مع «٤٩» من مرضى القلب بالمستشفى، حول أحلامهم. وطلب أحد الباحثين من المرضى أن يذكروا أي حلم رأوه خلال العام الماضي. ثم أخذ يصنف الأحلام وفقاً لما اذا كانت تدور حول الموت أو حول الانفصال.

وقد تبين أن الأشخاص الذين أقروا أنهم لم يروا أية أحلام على الإطلاق هم المصابون بأشد حالات المرض سوءاً. وتبين أن هناك ارتباطاً قوياً بين شدة الحالة المرضية وبين محتوى الحلم، وأن هناك فروقاً بين الجنسين. فلدى الذكور، كان المرضى الذين تكرر موضوع الموت في أحلامهم، بمعدل أعلى هم الذين يعانون من حالات مرضية أشد سوءاً، أما الحالات المرضية الأشد سوءاً من بين الاناث، فقد ارتفع في أحلامهم معدل تواتر موضوعات الانفصال أو انهيار العلاقات الشخصية. فأكبر المخاوف لدى الرجال كان الموت، أما لدى النساء فكانت فقدان العلاقة الشخصية ولأن كثيراً من المرضى أجريت لهم جراحات، لم يستطع الباحثون ايجاد علاقة ارتباطية بين أنواع الأحلام وبين استمرار الحياة.

وفي دراسة أخرى، طلبت الأخصائية النفسية بسان فرانسيسكو «باتريشيا جافيلد» من «١٣» فتاة، عمرهن يتراوح بين «١٣-٢٠» سنة، أن يصفن لها «أسوأ الأحلام» التي رأينها. وكن كلهن قد تعرضن لاعتداء جنسي بالغ من قبل آبائهن أو من هم في منزلة آبائهن. ولم يكن غريباً أن يكون الحلم الشائع بينهن يتعلق بأنهن يهاجمن، وأن يكون أكثر الانفعالات شيوعاً في أحلامهن هي مشاعر العجز والرعب. وقد روت احدى الفتيات، وكانت قد تعرضت لاعتداء من قبل زوج أمها وصديق أمها السابق، هذا الحلم: (بعد أن تحرش بي «س»، أخذني أنا وأخي وأمي الى الخارج حيث كان هناك شيء يشبه حذاء ضخماً. وكان به مدفع وأخذ أمي ووضعها في المدفع وأطلقها. . وكان عليّ أن أشاهد أمي وهي تقتل، وفعل نفس الشيء مع أخي ثم معي).

وثمة أنواع معينة من الأحلام المتكررة، خاصة التي تنطوي على اعتداء ما، غالباً ماتكون بمثابة راية حمراء تنبهنا الى احتمال وقوع اعتداء جنسي في الطفولة. وبإمكاننا أن نستخدم هذه الأحلام لتعيننا على كشف الأسرار المروعة التي نفضل تجاهلها. على أن ذلك لايعني أنها ستظل ملازمة

لنا مدى الحياة. فبإمكاننا تغيير أحلامنا بحيث تمكننا من السيطرة على مانشعر به من آلام، وتسمح لنا بأن نواصل حياتنا، لاكضحايا، بل ككائنات مليئة بالحياة.

خامساً: معرفة ابداعية

تعتبر المعرفة الابداعية المتحققة من خلال الأحلام، أرقى المعارف التي تقدمها لنا الأحلام، لأنها ذات توجه إبداعي خالص.

وينظر الباحثون النفسيون الى الأحلام باعتبارها فعالية لاشعورية عالية جداً، تمتاز عن الفعالية الشعورية، كون ذاكرة الحلم أشمل من الذاكرة في حالة اليقظة كما يؤكد «فرويد»، حيث تستثمر خير استثمار.

وقد أشار «فرويد» الى هذه المعرفة الابداعية المتحققة من خلال الأحلام بحذر شديد، حيث يقول: «.. وأما قدرة الأحلام على متابعة شواغل النهار العقلية والمضي بها الى نتائج تعذر بلوغها في أثنائه، قدرتها على أن تجلو شكوكاً ومشكلات وعلى أن تكون مصدر إلهام جديد للشعراء والمؤلفين الموسيقيين، فهذا مايبدو أمراً لامنازعة فيه بعد الروايات المتعددة وبعد الأمثلة التي جمعها شابانيكس».

أما «يونغ»، فقد تعمقت أبحاثه في اللاشعور وفعاليته الخلاقة على الابداع، فاللاشعورلدى «يونغ»: استعداد نفسي جماعي، ذو سمة مبدعة». ويؤكد أن «الأفكار والنزعات والميول التي لاتستثمرها الحياة الشعورية استثماراً كافياً تباشر عملها خلال النوم، كما أنه بالتلميح، وتلك حالة فيها السيرورات الشعورية مستبعدة كلياً على وجه التقريب».

وفي الحقيقة، فإن المعرفة الابداعية المتحققة في الأحلام، ليست نتيجة للفعالية اللاشعوريةفقط، وإنما هي نتيجة للفعالية الشعورية النفسية الواعية أيضاً. ذلك أن المعلومات والمعارف الهائلة والتلميحات المتراكمة من خلال اللحظات الشعورية الواعية، تستقر أخيراً في قاع اللاشعور، فيستثمرها اللاشعور خير استثمار في فعاليته عبر الأحلام، ويبني- أو بالأصح، يركب

ويستنتج، بموجبها المعرفة الابداعية المتحققة في الأحلام، خصوصاً اذا كان موضوع هذه المعرفة ومحورها، قد أثار تفكيرنا في الحالة الياقظة، لكن لموانع لحظات اليقظة وقيودها من تعب وإرهاق وضغط نفسي، منعنا من الوصول الى المراد. فيتابع اللاشعور مهمته خلال النوم مستثمراً ماأنجزناه خير إنجاز في تقديم معرفته الابداعية عبر الأحلام.

وحلم العالم الكندي «غرانت فريدريك بانتنغ» (١٨٩١-١٩٤١) مكتشف الأنسولين، مثال على المعرفة الابداعية المتحققة من خلال الأحلام.

فقد كان العالم الكندي الشاب «بانتنغ» منكباً على كتابة محاضرة حول مرض السكر لكي يلقيها في اليوم التالي. ولكن كانت الأفكار تتقاذفه يمنة ويسرة، والنظريات تتعارك في ذهنه، ونتائج أبحاثه المخبرية غير المكتملة، تشتته بعيداً، حتى نال منه التعب والارهاق نيلاً شديداً دون أن يصل الى نتيجة؛ فشعر باليأس يخيم بأجنحته فوقه، فذهب الى الفراش منهاراً، مكسور الخاطر. . وفي الساعة الثانية صباحاً استيقظ «بانتنغ» من نومه فجأة وأخذ يخط هذا الحلم: (أربط قناة البنكرياس في الكلاب وانتظر من ستة الى ثمانية أسابيع حتى يتم التهتك ثم أنزل الراسب واستخرجه). ثم عاد الى فراشه واستغرق بالنوم هنيئاً.

فقد قدم له الحلم معرفة قادته الى اكتشاف الأنسولين لعلاج مرض السكر. ولنتذكر أن العالم الشاب كان قبل نومه قد بذل مجهوداً جباراً في سبيل مراده، لكن التعب والارهاق وقفا حائلاً بينه وبين تحقيق مراده، فتولى اللاشعور أثناء نومه، متابعة التذاكر والبحث، لكن دون ارهاق أو تعب أو كلل، مستفيداً من المعلومات الهائلة المتراكمة حول هذا الموضوع، مما هيأ له التوصل الى المراد، فقدم اللاشعور هذه المعرفة عبر الحلم.

كما أن حلم جزيء البنزين للعالم الألماني «فردريك أوغست ككيلي» (١٨٢٩-١٨٩٦)، مثال آخر على المعرفة الابداعية المتحققة في الأحلام.

فقد أثارت مشكلة كون جزيء البنزين لايحتوي إلا على ست ذرات من الفحم ومثلها من الهيدروجين، حيث لايبقى من ذرات الهيدروجين مايكفي تقريباً لتشكيل أنموذج متسلسل، أثارت هذه المشكلة ألباب العلماء والباحثين، ومنهم العالم «ككيلي». فراح جاهداً حل هذا المشكل. وذات ليلة من ليالي الخريف من عام ١٨٦٥، وبعد أن نال منه التعب والإرهاق في التفكير لحل هذا اللغز، غط بالنوم أمام الموقد، فشاهد هذا الحلم: (بدا له وكأنه شاهد في نومه أعداداً كثيرة من الذرات وقد تجمعت أمامه، وحسب تقديره فقد حضرت في مخيلته زمرة معينة من الذرات توأمية الشكل وهي تتلوى في حركة أشبه بحركة الثعبان. انظر! ماهذا! إن احدى الأفاعي قد أمسكت ذيلها بإحكام، ودار هذا الشكل بسحرية أمام عيني، وكمن أفاق بومضة برق استيقظت مندهشاً).

إن هذا الحلم قد أعطاه مفتاح حل اللغز الذي يريد. لقد أشار «ككيلي» الى أن بنية جزيء البنزين هي حلقة مغلقة فيها ست ذرات من الفحم ويلتصق بكل واحدة من هذه الذرات الست ذرة واحدة من الهيدروجين.

وهناك أحلام كثيرة تحققت من خلالها معارف إبداعية خالصة، كان لها أثرها العظيم في تقدم العلوم، منها على سبيل المثال لا الحصر: اكتشاف جدول دوري العناصر الكيميائية للعالم الروسي الشهير. «دمتري مند ليف» (١٨٣٤-١٩٠٧).. ولم تقتصر المعارف المتحققة في الأحلام على العلوم البحتة، بل امتدت أيضاً الى الفنون والآداب.. وحلم الموسيقي الايطالي «ج. تارتيني» (١٦٩٢-١٧٧٠) مثال على المعرفة الفنية الابداعية المتحققة في الأحلام. فقد حلم الموسيقي الايطالي «تارتيني» بسوناتا الكمال من مقام صول مينور، في حلم من عام ١٧١٤، وزعم «تارتيني أن الشيطان جاءه بالحلم وعزفها له، فأطلق عليها اسم «الزغردة الشيطانية The Deril's Trill».

مصادر البحث ومراجعه

١- فرويد، سيجموند «تفسير الأحلام»، تر مصطفى صفوان، مر: مصطفى زيور، ط٢، منشورات دار المعارف- مصر ١٩٦٩.

٢- فرويد، سيجموند «الموجز في التحليل النفسي»، تر: سامي محمود علي- عبد السلام القفاش، مر: مصطفى زيور، ط٢، منشورات دار المعارف - مصر ١٩٧٠.

٣- فروم، إريك «اللغة المنسية: دراسة ممهدة لفهم الأحلام الحكايات العجيبة والأساطير»، تر: محمود منقذ الهاشمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩١.

٤- داكو، بيير «تفسير الأحلام: بحث في سيكولوجية الأعماق»، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٨٥.

٥- هوبيرت، أيلي «كارل غوستاف يونغ: الأساسيات في النظرية والممارسة»، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩١.

٦- مجموعة من المؤلفين «مدارس التحليل النفسي: التحليل النفسي في حركة مستمرة»، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٢.

٧- لوغال، اندره «القلق والحصر»، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٨٨.

٨- لاندي، كاترايتي- لامبرغ، لين «كيف توجّه أحلامك؟»، تر: الدكتور عاطف أحمد، بحث منشور في مجلة الثقافة العالمية الكويتية، العدد ٥٨/ مايو- أيار ١٩٩٣.

٩- مجموعة من المؤلفين «الموسوعة العلمية الميسرة»، تر: مجموعة من المترجمين، تر: عبد الكريم ناصيف - فؤاد خوري، المجلد الخامس، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٢.

١٠- القرآن الكريم.

التلقي والفعل الجمالي

د. أحمد محمد خنسة

- ١ -

من المعروف أن العمل الجمالي هو كل كامل، متكامل، يرتبط فيه الكل بالجزء، ويشكل فيه الجزء نواة وجوهر وحركة الفعل الجمالي، ولذلك فإن عزل الجزء عن الكل هو محاولة لتخريب العمل الجمالي وهدمه وتشتيته، لكن للأسف الشديد يحصل هذا دائماً، لأن من يتعامل مع الفن وجمالياته لايمتلك الآلية المناسبة والكافية لتحليل ومعالجة النص الجمالي.

(*) د. أحمد محمد خنسة: باحث من سورية، يهتم بالدراسات النقدية والنقد الأدبي، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

لعل هذا الأمر عائد إلى مشكلة أخرى، تتعلق بطبيعة تلقي العمل الفني وفهمه. إن غرض الفن يندرج تحت مضامين ثلاثة، تكوّن معاً كلَّ الفن من الناحية الوظيفية وهي الجانب التربوي، الجانب المعرفي وأخيراً الجانب الجمالي. إن الجانب التربوي يكاد يطغى على تجارب وأعمال الشعوب في العهود السابقة، أي ما قبل حضارة وثقافة القرن العشرين، وكان الغرض التربوي أعلى ما يصبو إليه ويمتلكه الفن، ولعل هذا الجانب لم يفقد أهميته وحيويته في أيامنا هذه، ولكنه مع زمن ليس الأهم، وليس الغرض الأساسي للكتابة والإبداع، أعني تنوير الناس وإرشادهم إلى فعل الخير وتجنب الشر، لكن هذا لم يلق، للأسف، جدواه وغرضهُ المرجو، لأن الانعكاسات التربوية للفن قد تنعكس بشكل غير مباشر، بصورة غير لحظية أو ملحوظة، بمعنى أن الفعل التربوي وتأثيره يمكن أن يتخزّن في الذاكرة وينعكس بعد فترة طويلة، وبهذا الشكل فإن الفعل التربوي يدخل حيِّز التجربة السابقة للفرد، ومع ذلك لاتخلو تجارب الأفراد من ردود فعل صارخة ومباشرة، كأن يحاول القارئ بعد انتهائه من قراءة عمل ما تجسيد ما قرأ في الواقع مباشرة، كأن يحاول قتل عدوه أو إرضاء رغبة ما، أو فعل شيء ما يفوق الممكن، كأن يقفز من مكان مرتفع . . . الخ.

إن الجانب المعرفي يدخل في نطاق نظرية المعرفة كشكل صوري لمعرفة وإدراك العالم، ومن المعروف أن الفلاسفة لا يحاولون مساواة الفن بالعلم من حيث مبدأ وآلية فهم وإدراك واستيعاب العالم، وهذا أمر طبيعي، لكن العاملين في العلوم خارج الفنية ينسبون إدراك ومعرفة العالم إلى منهج وطريقة الفهم والإدراك. إن غرض الفن يدخل في إطار النظرية المعرفية، لكنه لايشكل أعلى درجات فهم وإدراك واستيعاب وفهم العالم، لأن الفن كان دائماً يُدْخل إلى جانب نظرية المعرفة النظرية الانطولوجية، على الرغم من أن نظرية الفن والأدب (١٣) لم تعالج هذا الجانب بشكل كاف ووافٍ وبشكل يتضمن المصطلحات التي تتوافق وهذا الفهم، ومع ذلك فإن الفهم

الانطولوجي الفني والجمالي للعالم، كان أحادي الجانب، يعني أن دور الانطولوجية كان يبدو مضخماً إمّا باتجاه المثالية، أي إلى أعلى درجات الصيرورة والكينونة المثالية، بعيداً عن المعطيات المادية الشيئية الجسدية، أعني الموضوعية، في حين كان باحثون آخرون يركزون على هذه الجوانب تحديداً وينسون الغرض المثالي، أي الابتعاد عن فكرة الله، في فهم وإدراك صيرورة وكينونة الفن. لكن الفن بحد ذاته وبطريقة معالجته لهذه المسألة كان يشمل الصيرورة والكينونة بمعناها العلمي البحت تماماً، لأن وجود الفن، وما يروح إليه (يصير إليه)، حقيقة وجوده هي بالدرجة الأولى تندرج ضمن الإطار الموضوعي وليس الغيبي والمثالي ومسألة التعامل أيضاً مع الموجودات ينبع من فهم مادي موضوعي، في حين أن الجوانب الروحية (المعتقدات، الإيمان، الثقة) تدخل في مفهوم الصيرورة والكينونة المثالية. من الصعب جداً، بل من المستحيل فرز أي نوع من أنواع الفن لايستطيع أن يتناول ويجسد هذه المسائل (الآثار المعمارية، الآثار الكلامية) (١، ٣، ٦، ٧، ١٤، ١٥، ١٦)

إن أعلى الدرجات التي يمكن أن يبلغها الفن من الناحية العقدية والفرضية يدخل في حيز علم الجمال، لأن الغرض الأساسي للفن هو جمالي، لذلك فإن الفن يعلو على العلم في هذا المجال، ولعله يؤكد هذا القول الاهتمام الواسع لتحسين المظهر، أقصد إضاءة الجانب الزخرفي، وهذا لا يخلو من المعرفة والتربية.

إذن فالفن يفترض وجود جانب آخر لايتطلبه ولايفترضه العلم، وهذا الجانب هو جمالي، ولعل هذا يؤكد استمرارية الفن جنباً إلى جنب مع العلم، لذا فإن حجب الجانب الجمالي من دائرة الفن وإعطاءه دوراً معرفياً قد وضع علماء كثر من بينهم الفيلسوف الجبار هيغل افتراض انتهاء وغياب الفن في آونة لاحقة، ولعل ضلال نظرية هيغل ينبع من سعيه الدائم والدؤوب إلى تأكيد الروح التاريخي المطلق، أي مفهوم الروح المطلق، أعني

البحث عن مقولة جديدة ومفهوم جديد لله، ولعل هيغل كان يبحث عن شكل جديد للدين. لقد نسي، أو لعله غاب عن ذهن هيغل أن هذه المقولة يمكن أن تتأكد في الفن أيضاً وفق معطيات جمالية، أو لعل الفن هو الميدان الخصب الذي يؤكد مشروعية هذه الرؤية. المهم أن هيغل قد عمل في ميدان علم الجمال بما فيه الكفاية، واهتمامه الكبير بتطبيق فلسفته في مجال علم الجمال ليس إلاّ محاولة لتصويب ما اقترفه من ذنب بحق الفن، يعني تكفير عن ذنبه أمام الفن وعلم الجمال، فالنظرية الجمالية، هي تلقي الجميل، فهم الجميل، استيعابه وتطويره. إن من أخطاء النظرية الجمالية التقليدية أنها تتعامل مع الفن على أنه الإدراك الحسي والمعرفة للعالم، أي ما يتعلق بفهم ومعرفة العالم عن طريق الحواس الخمس، وليس عن طريق التفكير والمنطق، وهذا بدوره لايتطابق ونظرية الفن المعاصرة، والنظرية الجمالية التي تعتمد تحديث العالم والكون، والبحث عن أساليب جمالية جديدة للعالم، التعامل وتلقي الأشكال والأطر الجمالية ليس عن طريق الحواس فحسب، بل وعن طريق الوعي والعقل (٧، ٨، ٩، ١٩، ٢٠).

لقد توصلنا معاً أن العمل الجمالي هو اجتماع وتكوّن وتشكل جوانب ثلاثة: الجانب التربوي، الجانب المعرفي والجانب الجمالي وهذه الجوانب معاً تشكّل الكل الدلالي، غير أن العمل الفني، الجمالي يفترض الكل المكاني، يعني إمكانية البطل المحافظة على المكان والموقع الذي يشغله، بحيث ألاّ يتحول إلى إنسان آخر، يمكن بهذه الحالة أن يغير البطل بعض أشكاله: المظهر، اللباس، الهيئة، اللهجة، المشية، لكن الحدود الجسدية المكانية لهذا البطل هي نفسها التي يملكها قبل تغير هذه الجوانب والدقائق. هناك كل آخر في الفعل الجمالي، وهو الكل الزماني، يعني روح الشخصية، أعني البعد الداخلي للبطل دون أن يغادر هذا البطل ديناميكية معينة، لأن تغير الروح (الزمان) يؤدي إلى تغير الحدود المكانية. ولذلك فإن تضخيم تلقي أحد هذه الجوانب قد يؤدي إلى فهم وتلقي واستيعاب العمل الجمالي بشكل لايتوافق

مع كينونة وصيرورة هذا العمل وبالتالي فإن التلقي يصبح وهمياً. لاتخضع الجوانب الدلالية لمقولة الحسي مباشرة، لأنها، تعني الجوانب الدلالية، تعني تناسب المعطى الزماني والمكاني، أي تناسب الزمان والمكان في البطل، والخلل بواحدة منها يؤدي إلى خلل في الآخر. المقولة جدلية (وحدة وصراع المتناقضات، قانون تحول التغيرات الكمية إلى كيفية، قانون نفي النفي). المسألة ليست ديناميكية بحتة، لكنها حيوية خلاقة وتفترض في كل مرة التأني والحذر إزاء معالجة وتلقي الفعل الجمالي وانعكاسه ضمن منظومة اجتماعية وتاريخية، آخذة بعين الاعتبار الأصول الجمالية ضمن المقولة الأخلاقية والدينية، لأن الغضب واللعنة تقع على من يحاول المساس والخلل بهذه المعادلة. إذن فالتلقي هو نوع من الوعي والممارسة والفهم الواعي والمسؤول أمام العالم، أما العالم الفني، الجمالي، العالم الواقعي المادي، الموضوعي والمثالي الروحي، لأن الروح التي لاتكتسب جسداً معيناً في الفن (تجسيداً) تصبح أقرب إلى الوهم خارج إطار القداسة ومقولة الله (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨).

- ٢ -

التلقي هو فهم وإدراك كلي للأشياء، للحالات والأحداث التي تتشكل عند تعامل المتلقي معها. ويكون هذا الأمر في الغالب عن طريق حواس القارئ، السامع، المشاهد... غير أن التلقي يمكن أن يتم عن طريق التأمل، التخيل، التصور والتفكير، لذلك فإن المتلقي بهذا الشكل يمكن أن يتعامل مع الأشياء، لكن هناك حالة خاصة عند التعامل مع الفعل الجمالي بحيث يتم التأمل والتلقي عن طريق الصورة الحسية، الرمز، ومن ثم المفهوم، ويكون التعامل بهذه الحالة مع الكلمات. قد يشمل التلقي جانباً وجزءاً من كل العمل الفني، فيبدو التلقي بهذه الحالة إحساساً بحالة ما، أعني أنه يعكس جانباً جزئياً من العمل الفني، وفي هذه الحالة نكون أمام نوعين من التلقي عندما نكون قراء، أعني عندما يكون القارئ في حالة

خارج الوجود، غير أن البطل نفسه يتلقى العالم ويفهمه ويدركه بنفس الطريقة: عن طريق الصورة الحسية، الرمز، المفهوم. فالتلقي بهذه الحالة يؤمّن التوجه الحسي المباشر في العالم الخارجي المحيط، ولذلك التوجه الداخلي، أعني توجيه المشاعر والأحاسيس بشكل لايتعارض مع حاجات ومتطلبات، رغبات وانفعالات الشخصية بحيث تكون ملائمة وموافقة لحاجات ومتطلبات، رغبات وانفعالات الوسط الخارجي، بحيث لاتتعارض والطقوس والأعراف الاجتماعية، لذلك فإن التلقي يشكّل مرحلة معينة وهامة من الإدراك والمعرفة، فهو مرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر مع التفكير والذاكرة، أي المفهوم والتصور والانتباه؛ والانتباه هو الشكل الأولي للتلقي ومن ثم يتحول إلى الذاكرة، يعني التصور ومن ثم التفكير، أي المفهوم، ويتم توجيه مادة التلقي عن طريق الدافع الذي تمتلكه الشخصية في اللحظة الراهنة، ويكتسب هذا الدافع معنى انفعالياً وحسياً معيناً، ومن هنا يجب التفريق بين التلقي المطابق للواقع الفعلي أو الوهم والتهيؤات، أقصد وهمية الشخصية، وبهذا الإطار فإن المعنى الهام لتصحيح وتصويب الصورة الحسية المتلقاة بما في ذلك العمل الفني والناحية الجمالية عن طريق تداخل التلقي في عمليات النشاط الفعلي والعملي للشخصية، وبالتالي البطل وتعامله في الواقع الجمالي والواقع الفعلي، فالشخصية الفعلية تتعامل مع الواقع الفعلي والواقع الجمالي، أما الشخصية الجمالية تتعامل وتتحاور ويكون تعاملها وحوارها مع المؤلف بفعل مكانها وموقعها الذي يقع خارج وجوده بالنسبة للمؤلف ضمن إطار النص المعطى أي في الواقع الجمالي مع شخصيات، غير أنها تستطيع التعامل مع المؤلف على أساس هذا الخارج وجوده، وهذا نوع من التخاطب والحوار. إن مقولة التلقي كمشكلة للبحث والدراسة تعود إلى قديم العصور، فهي مرتبطة بتأمل الإنسان للعالم وإدراكه ومعرفته له، لذلك من الخطأ نسب هذا إلى اليونان، الرومان، الصين، الهند، مصر، سوريا. هو يخص كل الحضارات القديمة،

وأقدم هذه الحضارات كما اثبتت معطيات علم الآثار يقع في أماكن مختلفة منها شاطىء البحر الأبيض المتوسط. إن أول من ناقش هذه المقولة هم الفلاسفة الذين مارسوا معالجة الأعمال الفنية، أي مانسميهم الآن علماء جمال، لأن فكرة الجمال تعود إلى تلقي العالم الفني والواقعي، وقد أخذ هذا المصطلح ينتشر منذ بداية الفلسفة الجديدة، أي القرن السابع عشر وأخذ طابعاً خاصاً في علم النفس في القرن التاسع عشر وخاصة النصف الثاني منه، أي الاتجاه التأملي والذي له علاقة بالتداعيات، حيث يكون التلقي على شكل تصور أولي عام عن الأشياء، يتبعه التصور، ويأخذ في تعيين دقائق وأجزاء هذا التصور على أساس تبيان الأجزاء والميزات العامة التي يمكن أن تثبت من قبل الجماعة، بحيث يتم التلقي والمعرفة للعمل والصورة المتلقاة (الكلامية أو الحسية) خلال وقت قصير، وقد يجري خلال أجزاء قليلة من الثانية ومن ثم تذكر وانطباع هذه الصورة في الذاكرة وانتقالها إلى حيز التفكير؛ هناك حالات عندما يستمر التلقي والفهم مدة طويلة من الزمن قد تستمر من الأشهر حتى السنوات، مثلاً نكتة أو مشهد في عمل فني ذي مستوى فني عالي، وهذا يعود إلى مهارات وامكانات التلقي والقراءة وبهذا الشكل يتشكل الشكل الأساسي للتعامل مع الصورة الأولى التي بدت في الذاكرة والتفكير وكذلك الحالات والأحداث، وتكون قريبة وتأخذ تعييناً في الكلمة والمفهوم. إن التلقي على أساس التفكير والفكر يوسع إمكانية تفسير الحالة، وكذلك التعامل مع الصورة الحسية والفنية بهدف إعطائها شكلاً روحياً ووجهاً، تكون من خلاله قابلة للفهم والتعامل معها، بحيث يمكن تحليلها إلى أجزاء يمكن أن تشكل صورة وشكلاً جديداً وآخر للفهم والتلقي، ولعل مثل هذه العمليات تجري بشكل غير واع، ولكنها مع ذلك تسهل للذات، القارئ، السامع والمشاهد حل مهام فهم وإدراك ومعرفة القضايا والتي ينبغي عليه التعامل معها وحلها، لذلك فالتلقي والتأمل ليس شكلاً حاملاً وتصوراً ميكانيكياً، وانما حيوي وخلاق من الإدراك والمعرفة،

يتم وفقها رسم الشكل الأمثل للعالم بحيث يبدو الجانب الجمالي والأخلاقي غرضاً أساسياً في هذه الحالة يستطيع حلها قلة قليلة، وهذه القلة القليلة تكون مسؤولة عن تطوير الفن، فهي تحدد المعالم الأساسية للفن وفق أسس جمالية تتوافق وحركة العصر والتحديث (٤، ٦، ١٠، ١٢).

يكوِّن البطل أساس العمل الفني، ونقصد بالبطل الشخصية الفنية، لذلك فإن التلقي يجري ويتشكل وكأنه متبادل بين شخصية وشخصية أخرى، ويكون التلقي بهذه الحالة تلقي وفهم الإنسان للإنسان، غير أن التلقي والفهم مع ذلك يجري باتجاه واحد، لأن الشخصية الفنية (البطل) لاتستطيع أن تغادر حدودها المعطاة لها في العمل الفني: الحد المكاني (الجسد وانعكاساته)، الحد الزماني (الروح وانعكاساتها) وكذلك البعد الدلالي (المعنى وانعكاساته) ويختلف تلقي الشخصيات عن تلقي الجمادات بسبب التأثير الداخلي الذي يمكن أن يتركه شخص بالنسبة للآخر، لأن الجوانب الإنفعالية والمعرفية، وكذلك فإن المعنى القيمي يمكن أن يتكامل وينصهر مع الآخر تبعاً للتصورات التي يمكن أن تحدد شكل العلاقة بالآخر، أقصد البنية الدلالية للذات المتلقية، لذلك فإن الصفات والميزات التي تميز الناس عن بعضهم تكون مهمة وكذلك العلاقات المتبادلة بين الناس، أي علاقات الترجيح، كأن يركز التلقي للشخصية الفنية من قبل شخصية أخرى على أن المسألة تجري في الواقع لأن آلية تعامل المؤلف مع شخصياته وبناءها يخضع لنفس المقولة. الشكل الأول -فهم وتفسير شخصية وسلوك الآخر عن طريق مطابقة الذات به. الشكل الثاني - الانعكاسية النفسية والاجتماعية، يعني فهم الآخر عن طريق التفكير عنه، بمعنى يضع الفرد نفسه مكانه ويقارن نفسه به ويقول مثلاً: لو كنت مكانه لفعلت كذا وكذا وكذا (منولوج). الشكل الثالث -الاعجاب، أقصد فهم الآخر عن طريق معايشته الإنفعالية، ومن ثم رابعاً وأخيراً فهم الآخر والتعامل معه على أساس إعطائه بعض الصفات التي تتمتع بها فئة معينة من الناس، أقصد

طريقة التفكير، المشية وغيرها. هناك نوع آخر من التلقي في الفعل الجمالي أي تلقي الجماعة من قبل جماعة أخرى، بحيث يكون مركز الانتباه والفهم والتفكير والإدراك ليس فرداً معيناً وشخصية معينة، بل جماعة، أقصد أن الجماعة تصبح ذاتاً وموضوعاً في آن واحد: أنا -د- الآخر- موضوع، وهم بالنسبة لي -ذات، وعندما يكون التصور الذاتي مختلفاً عن الأجزاء التي تكون متشكلة، وفي هذه الحالة، أي التشكل الطويل الأمد، فإن التلقي يصبح ثابتاً ومستقراً بالنسبة للتأثيرات الخارجية ويتحول إلى قالب ثابت، بحيث يتم التعامل مع الجماعة كما في المرة السابقة.

قد يحصل في العمل الفني أن المعلومات عن شخصية جديدة قليلة وغير كافية لتكوين وجهة نظر خاصة يمكن من خلالها التعامل مع هذه الشخصية، لذلك فإن تلقي هذه الشخصية يتشكل من طبيعة الإنطباع الأول الذي يتلقاه الشخص عن الآخر، أي عن طريق التصرفات والسلوك الذي يبديه أحدهم أو عن طريق خصائص وميزات عائدة للشخصية. فإذا كان الإنطباع الأول عن التصرفات والسلوك للإنسان إيجابياً، فإن سلوك وتصرفات هذا الشخص تبدأ بالتزايد باتجاه الإيجابي، ويتم التركيز دائماً على الخصائص والميزات الإيجابية، أما الجوانب السلبية فإنها تسحب إلى مستوى آخر أو لا يلاحظها الشخص المتلقي أبداً، أو أنه يهملها. أمّا إذا كان الإنطباع الأول بفعل ظروف وشروط معينة سلبياً، فإن الجوانب الإيجابية تسحب إلى المستوى الذي لايدخل في حقل الإدراك والمعرفة، ولاتؤخذ الخصائص والميزات الإيجابية بعين الإعتبار، أو لعله لاتتم ملاحظتها، وهذا شائع الحدوث كما في الفن كذلك في الواقع، لذا فإن تجربة الشخص المتلقي تلعب دوراً مهماً في تحديد وفرز هذه العلاقات بحيث يعاد النظر بهذه العلاقة ويتم تقييم الشخصية وسلوكها على أساس موضوعي، لكن غياب الخبرة والتجربة يؤدي أحياناً إلى تخريب العلاقة بين هذين الشخصين، ويتم تصويب العلاقة بعد فترة طويلة، وقد لايفيد بعد التقييم الثاني وإعادة النظر

بهذه العلاقة، إذن كما قلنا يلعب الإنطباع الأول في حالة تلقي الشخصيات: سلوكها وتصرفاتها ويكون دور هذا الإنطباع أساسياً وهاماً، ويدخل هذا الإنطباع حيز الذاكرة، وفي حالة تذكر هذا الشخص فإن أول ما يخطر للذهن هو التصور والإنطباع الذي تشكل لأول مرة. هناك حالة أخرى من التلقي: عندما يتم تذكر وتلقي التصرفات عن شخص ما، فإن الحدث الأخير قد يترك انطباعاً عميقاً لدرجة أن هذا الحدث يبدو دائماً وكأنه جرى لتوه، منذ فترة قصيرة جداً: وداع شخص عزيز، لقاء مع حبيب؛ وقد يبدو هذا الحدثُ وكأنه تم منذ فترة طويلة، وهو ما يزال ماثلاً في الذهن بنفس الأهمية والقوة. قد يؤثر على طبيعة التلقي نوع وطبيعة التقييم من قبل الناس المجاورين والمحيطين والذين يتعامل معهم المتلقي، سواء أكان هذا في العمل الفني أم في الواقع، ويتم بذلك تلقي التقييم بشكل ثنائي. فإذا كان التقييم يخص الشخصية بشكل عام، فإن التلقي يمكن أن يكون مغايراً للتقييم الذي يخص أفعال وتصرفات معينة لهذه الشخصية فالتقييم يمكن أن يكون ايجابياً ويمكن أن يكون سلبياً، ويكون التلقي في كل حالة مختلفاً. فالتقييم السلبي والملاحظة السلبية لأحد أفعال أو تصرفات الشخصية يمكن أن يكون متلقى بشكل مؤثّر، ولكنه يمكن أن يكون في حيز غض النظر، إذا كان لايقلل من أهمية وحرية الشخصية، أما إذا كان هذا التقييم والملاحظة قاسياً ويخص الشخصية بشكل عام، فإن يترك انطباعاً سلبياً، قد لايزول أبداً. إذن فالملاحظة والتقييم السلبي لتصرف وحيد من تصرفات الشخصية مع خلفية وعلاقة ايجابية عامة بخصوص الشخصية التي تتلقى هذه الملاحظة والتقييم، والذي يجري مع الشخصية ايجابية، بحيث لاتقلل من حدوده وحريته وشخصيته. أما إذا كانت خلفية العلاقة سلبية، فإن الملاحظة والتقييم تأخذ طابعاً يؤدي الى ردة فعل مشابهة من قبل الشخص المتلقي وبالتالي تؤدي إلى صدام وصراع وبالتالي إلى خراب العلاقة ويصبح الحوار بهذه الحالة أقرب إلى غير الممكن أحياناً، إذا استمر هذا التصرف والسلوك.

ليس سراً ولا اكتشافاً إذا قلنا إنّ هذه الحالة شائعة الحدوث، لأن الكبار يوجهون ملاحظاتهم للصغار، ويحبون دائماً أن يكونوا (يبدون على الأقل) معلمين أفاضل، وهذا يؤدي الى صعوبة التلقي والفهم من قبل الطرفين وتصبح العلاقة أقرب إلى المستحيلة (صراع الأجيال - الآباء والابناء، الأجداد والأحفاد). تؤثر خصوصية التقييم والملاحظة على فعاليه ونشاط الذات المتلقيةوهذا لايعني بالضرورة أن التشبع قد يؤدي إلى ايجابية في التلقي والفهم، لأن الإشباع والإفراط والزيادة من الذاتية يؤدي إلى خلل وخراب في نمو العلاقة للشخصية مع الوسط الخارجي، فهي تفترض وتتطلب علاقة مماثلة من قبل الآخرين، لذلك يجب أن تكون معادلة التعامل ضمن الحدود والأصول الأخلاقية، المعرفية والسلوكية، المسموح بها (١٠).

- ٣ -

إن الوعي والإدراك والفهم والتأثير المتبادل بين ذوات التلقي هو عنصر وشرط أساسي وضروري أثناء الفعالية والنشاط المتبادل، وفي تلك الحالة، حيث لايكون حل هذه المعضلة غرضاً وهدفاً مباشراً، تكون الفعالية والنشاط في هذه الحالة وبالتالي التلقي والوعي والإدراك، لأن النشاط والفعالية يفترضان الوعي والإدراك والفهم والتلقي أيضاً. وهي مركزة على تحقيق نتيجة ما دية أو روحية، يعني أن يكون الفعل والنشاط ذا بعد شيئي، مادي، وقد تكون تلبية لحاجة روحية ما، كتذوق، مثلاً، قصيدة شعر، قراءة قصة . . . الخ، وبالتالي فإن انعكاس الذات عند التلقي وتفسير الهيئة والسلوك والتصرف يؤدي إلى تغير نتيجة وطبيعة التعامل المتبادل والذي يكوّن الذات المتلقية، وتكون مجبرة على التعامل معها أثناء تصرفاتها وسلوكها، فالتلقي يجري باتجاهين، أي أنّ كلا من الشخصين المشتركين بالحوار يكون موضوع ومادة تلق بالنسبة للآخر، وهما بنفس الوقت ذاتان، حيث إن الجدة في هذا المجال وكذلك الجدية تؤدي إلى فهم أمثل، وهي

تحرض سلوك وتصرفات الآخرين ومن ثم تؤدي إلى درء وتفادي بعض الإشكالات التي يمكن أن تحصل وفق شروط وظروف معينة وبالتالي الخلافات التي تحمل طابعاً أدبياً وأخلاقياً، وهذا ينعكس ويعود بالضرورة على وتيرة التلقي والتعامل المباشر في هذه الحالة يصبح خارج إمكانية الفرد المتلقي أو أنه ببساطة شديدة يغيب، غير أن النتيجة الإيجابية للاحتكاك والتعامل أثناء التلقي والفهم المتبادل تؤدي إلى علاقة متبادلة ذات طابع انعكاسي، حسي، مباشر بالنسبة للطرفين، ويتم أثناء هذا تخزين وتعميم صحيح للمعلومات التي تخص الآخر وسلوكه وتصرفاته، أمّا النتيجة السلبية أثناء التعامل، وهذا يحصل للأسف الشديد كثيراً في الواقع الفعلي، وكذلك الجمالي، فتؤدي إلى ردة فعل من نوع آخر، وهي في أغلب الأحيان تفسير غير صحيح للأقوال والأفعال التي تصدر عن الآخر. لذلك فإن الخبرة والتجربة التي يمتلكها المتلقي تلعب دوراً أساسياً ومهماً لتفسير سلوك وتصرفات وأفعال الآخرين، وهذا يؤكده الفلاسفة، علماء الاجتماع وعلماء النفس (فيغوتسكي، روبينشتاين، أسموس، ليخاتشوف). إن هذه الخبرة تكتسب عند افلاطون طبيعة التذكر، أي أن الروح تتذكر كيف جرى حدث ما في لحظة، وبناء على هذا الأساس تحاول أن تسلك سلوكاً معيناً، أما أرسطو، فإنه يتعامل مع الخبرة والتجربة السابقة وإلى ما هنالك (٦، ٧، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٣).

فالميزات والخواص التي تشكّل وتعيّن هيئة الآخر (مظهر، شكل، العالم الخارجي)، وكذلك التصرفات والسلوك (العالم الداخلي للآخر)، تكون بالنسبة لكل من المتلقين مصدر المعرفة والفهم عن الآخر وهي متمثلة باشارات معينة، لذلك يمكن القول عن الآخر إنطلاقاً من هذه الخصائص والميزات والأفعال والسلوك والتصرفات أنها تخص شخصاً ما ينتمي إلى أمة ما ذو عرق ما، بعضها يشير إلى العمر والجنس، أمّا الميزات الأخرى فتشير إلى حضارة معينة، وميزات أخرى تشير إلى مستوى تطور هذه الحضارة[1].

لقد قلنا فيما سبق إن التلقي يتعلق بتجربة وخبرة الإنسان، لذلك إذا كانت الخبرة والتجربة محدودة في مجال معين، فإن القدرة وإمكانية تلقي المؤشرات المتعلقة بالجوانب المعرفية والجمالية عن التأثير المتبادل بين الناس قليلة وفقيرة، لذا فإن فيض دلالة سلوك وتصرفات وأفعال الآخر ومن ثم أبعاده الخارجية يمكن أن تكون أكثر فعالية وتأثيراً وجدوى، إذا كان التلقي أثناء التعامل والتلقي المباشر، لأن الفيض الدلالي هذا يمكن أن يكون مستمراً ومستخدماً عند التأثير والتعامل المتبادل بين الناس خلال فترة معينة من الزمن ويمكن أن يكون فيض الدلالة معدوماً تماماً أو غير مستخدم أو مستمر، لذلك فإن الإشارة التي تتحكم بسلوك وتصرفات وأفعال الآخرين تلعب أولاً وآخراً الدور الأساسي، وهي تمثّل قوة كامنة، يمكن استخدامها عند توفر موقف آخر، يشبه هذا الموقف، أعني ذلك الموقف الذي كان سبباً في ظهورها وتأكيدها. في الواقع إن قسماً من المعلومات والإشارات التي يتلقاها الفرد عن العالم الخارجي والداخلي للآخرين تحمل طابعاً إخبارياً، ولذلك فإن ردة الفعل الإخبارية السلبية للمتلقي تؤدي إلى الشك وبالتالي ينعدم بعضها، يتم تصويب الآخر وتصحيحه، أما القسم الآخر فيصبح في حيز ودائرة الإشارات التي تتحكم بسلوك وتصرفات ومظهر الآخرين.

إن محاولة فك رموز الإشارات التي تبدر عن الآخر ومن ثم ردة الفعل أو نفي وانعدام هذه الإشارات كلياً أو جزئياً مرتبطة بدلالة هذه الإشارات الموضوعية نتيجة الفعالية والنشاط المشترك، ويمكن أن تكون مرتبطة بمعناها الذاتي، أقصد ذلك المعنى المختلف عن البعد الموضوعي، هناك حالات يفسر فيها الفرد سلوك وتصرفات وأفعال الآخر بشكل مخالف ومغاير لتلك التي يعتمدها الآخرون في الحياة العامة وهذا يحصل في الشعر غالباً. عند الشعراء الذين يتعاملون مع الابداع في المراحل الأولى، ويكون التفسير على مستوى الاستخدام، وتبعاً للعلاقة الذاتية بما يجري، فإن سرعة التعامل مع هذه الحالة إما أن تأخذ طابع الزيادة أو

النقصان. إن السرعة في التفسير تعبِّر عن وجود تصور أولي وخبرة في هذا المجال، ولذلك فإن المتلقي يتعامل مع الحدث في كل مرة بنفس الطريقة التي تعامل معها في المرة السابقة، وهذا يؤدي إلى الخطأ في تفسر المواقف الذاتية الناتجة عن سلوك وتصرفات الآخرين، ويترك للخيال مجالاً للذاكرة، في حين يجب أن تترك الذاكرة الفرصة للخيال، لأن الذات المتلقي يحاول تحليل ديناميكية الحدث.

هذا في الخيال، وبالتالي يحاول الوصول إلى نتيجة في حل هذا الإشكال، ويفترض الخيال في هذه الحالة اشتراك التفكير العميق، التفكير الذي يسمح بالتصرف والسلوك على أساس عقلاني ولايؤدي بالضرورة إلى ضرر بالآخرين وبالتالي جرح مشاعرهم.

عندما يتلقى الإنسان الآخر، فإنه ينظر إليه، يسمع كلامه، يراقب أفعاله، سلوكه، تصرفاته، وبهذه الحالة فإنه هو الآخر يكون بنفس الموقع، أي إن وجهه ومظهره يقع في حقل الحواس وبالتالي تحت سيطرة الدماغ، ولذلك من الضروري التمكن من آلية التفسير والتعامل مع الحواس ومع جوانب ودقائق المظهر أي العالم الخارجي وكذلك الجوانب التي تعكس عالم النفس الداخلي على أساس الفرز والمقارنة والتقييم لهذه الجوانب. المسألة أخرى عندما يكون أحدالطرفين أكثر استعداداً وفهماً للتعامل مع دلالات بعض جوانب المظهر أي العالم الداخلي والخارجي لهذه الشخصية لذلك فإن تعامله مع هذا يكون أدق وأكثر موضوعية. فاستمرار الإشارات والمعلومات والمعارف عن الأفعال الشخصية يكون أساساً لتكوين آلية وقاعدة معينة وتصور معينة عن هذا الفعل وتحقق بالتالي الغرض المرجو، أي إنّ آلية التعامل مع التصرفات الشخصية هو أساس تفسير تصرفات وسلوك الآخرين والتعامل معها على هذا الأساس، من هنا المراقبة والتحكم بالجانب الداخلي للتصرفات والأفعال على أساس الأفعال الخارجية وفق مضمون الأمر الذاتي، وهذه المراقبة والتحكم تجري بواسطة آلية العلاقة المعاكسة، أي

المتبادلة . يتلقى الإنسان معلومات وإرشادات عند إبلاغ القول أي عندما يقول للآخر رأياً ما، مع التأكيد والتركيز عليه بواسطة وسائل تعبيرية ضرورية، إضافة إلى ذلك الإشارة إلى الفعل، فهو يتلقى إشارات تشير إلى النتائج التي بلغها لأن البناء البيولوجي مبني على أساس يسمح بمراقبة التصرفات والسلوك عند التعامل مع شخص آخر، ولذلك يستطيع أن يصحح ويصوب في أية لحظة تصرفاته وأفعاله وسلوكه في حالات لاحقة، على أن يعتبر ويحدد فيها ما هو غير لازم ومناسب، ولذلك فإن عمليات التكرار عند الإنسان تكون تعميماً للمعرفة الحسية المباشرة، وهذه المعرفة تأخذ بالتزايد والتزايد مع الزمن، ولذلك عندما يتأمل الإنسان الآخر وسلوكه وتصرفاته ومن ثم معالم العالم المحيط فإنه يقارن بين الخواص والميزات التي تخص الشخص المتلقي وتميزه بالمعرفة المعممة سابقاً والتي تشكلت عن طريق تجربة المتلقي (١).

إن آلية التلقي في العمل الفني هي نفسها في الواقع الموضوعي، غير أن الفن يتعامل معها وكأنها موجودة، فهي تدخل بكينونة وصيرورة الشخصية ككل، ولا يتم التركيز عليها، يعني أنها تسحب إلى مستو آخر، وكآخر تدخل في صلب تكوين الشخصية. إن مهمتنا تنحصر في رسم آلية التلقي. فالتلقي وفهم الإنسان للإنسان وبالتالي معرفته له تجري بنفس القوانين التي يتم فيها تلقي أية مادة أو شيء من موجودات العالم المادي، لكن هذا الشيء والمادة مختلفين عن كل تلك الموجودات، فهو ذات، شخص مثلي، يملك لغة وعقلاً، وهو يستطيع أن يتلقاني ويفهمني كما أستطيع أنا، وقد يكون أكثر كفاءة في هذا المجال مني، أي إنه قادر على التلقي والتعامل مع العالم بشكل أكثر موضوعية، ويستطيع في كل مرة أن يجري نفس التعديلات، نفس التصويب والتصحيح الذي أستطيع أن أجريه أنا عند التلقي؛ إذن التلقي هو فعل مستمر مادام الإنسان مستمراً بالحياة، فهو أحادي الجانب إذا كان التعامل مع الأشياء والجمادات، ولكنه ثنائي

الاتجاه، إذا كان التلقي يخص الناس، ولذلك فإن الغرض الأساسي من التلقي هو التحكم الذاتي، أي التصرف على أساس حر ومسؤول. فالتلقي عند الصغار يتم عن طريق تمييز الأشياء أي تعيينها وفرزها عن الأشياء الأخرى وهذا يشكل المعنى الدلالي الأول عند الأطفال، والتلقي الإدراكي والدلالي يبدأ ويتشكل ويترافق عند الأطفال بالأسئلة التي يطرحونها لتحديد ومعرفة وإدراك وتمييز هذه المادة عن تلك، أما التمييز عند الكبار فإنه يترافق بالكلام الداخلي الصامت. يرتبط التلقي بإمكانية القدرة على رسم صورة العالم المحيط والعالم بشكل عام، بحيث يستطيع تحليل هذا العالم أي الكل إلى أجزاء معينة(١).

تؤثر على التلقي عند الإنسان علاقته بما يتلقى، أي مدى اهتمامه به، إحساسه تجاهه، الرغبة أو عدم الرغبة بالتلقي، وعي الضرورة والواجب، التلقي (مثلاً العلاقة مع من تحب. إذا أحببت أحداً فإنك لاتلمح الجوانب السلبية -حبيبي أحبه ولو كان عبداً أسود)، ولذلك فإن التلقي مرتبط بشكل وثيق مع كل خصائص وميزات الشخصية والتي تشكلت وفقاً لظروف اجتماعية وتاريخية معينة من حياته، بآرائه واعتقاداته ومبادئه، رؤياه وتطلعه، اهتمامه وميوله، أحاسيسه وميزاته الإرادية أفقه الذهني ومعارفه التي يمتلكها، مع درجة نمو العقلي والجسدي أيضاً، لذا فإن التلقي يتغير، ينمو ويتطور تبعاً لنمو وتغير وتطور الشخصية وحاجاتها ورغباتها في فهم وإدراك ومعرفة وتذوق العالم وبنائه على أساس جمالي جديد. والتلقي بدوره مرتبط بالمعرفة والإدراك، والإدراك بدوره يتغير وينمو مع التلقي لأن التلقي هو حالة عامة من الإدراك والمعرفة، وبالتالي فإن معرفة هذه القوانين والمشروعيات يساعد على رسم صورة مثالية للبطل. هناك كتاب يمتلكون قدرة عالية على رسم الشخصية مع الأخذ بعين الاعتبار كل هذه الجوانب، ولكنهم لايستطيعون أن يشرحوا أو يحللوا هذه الآلية، وهناك كتاب يدركون هذه الأمور ومع ذلك لايستطيعون رسم صورة مناسبة للبطل،

فالكتابة الجمالية هي بالدرجة الأولى مسؤولية الوعي المدرك. يحس الناس عند تأثيرهم على موجودات العالم بتفوقهم عليها، ومع ذلك فهم يحسون ويدركون بنفس الوقت ارتباطهم بها، وهم يصلون بالنتيجة إلى قناعة مفادها تصحيح وتصويب الأفكار والتصورات والمعارف وفقاً وطبقاً للميزات والخواص الموضوعية لهذا العالم والأشياء، لكن الواقع الجمالي يفترض ميزات وخواص موضوعية بالواقع الجمالي وهي بالتالي تنسجم أو يجب أن تنسجم مع متطلبات الواقع المادي، أي المسؤولية أمام هذا العالم.

إن مهمة التلقي الأساسية تنحصر في تشكيل صورة كلية للعالم وهذه الصورة الكلية تتمثل في الرمز والإشارة والكلمة، ولعل الكلمة هي الأقوى والأقصى لأنها سلاح الوعي، أي إن التصوّر يبدأ من التلقي والإحساس ومن ثم يتحول إلى فكره.

- ٤ -

يمكن أن نجد في كتابات وإبداعات ميخائيل باختين أشياء كثيرة تمثل التلقي، ويمكن أن يدخل عمله «المؤلف والبطل في الفعل الجمالي» كله جملة وتفصيلاً ضمن هذه المقولة، أي آلية تأسيس وتكوين البطل، أعني رسم المؤلف للشخصية وفهمه وتلقيه للعالم. كيف يتلقى الإنسان الآخر؟ يركز باختين على التلقي والتأمل الذاتي وهو بهذا المجال ينتقد ويعالج وجهات النظر التي اعتمدها علم النفس في فترة كتابة عمله هذا وكذلك عمل، فلسفة التصرف أي بداية العشرينات. ولاندري إذا كان باختين قد أدخل تعديلات على بحثه الأول لأن الطباعة الأولى له قد تمت ١٩٧٩ أما الطبعة الثانية عام ١٩٨٦. مهما يكن من أمر فإن وجهة نظره جديرة بالاهتمام، ولذلك سنحاول فيما تبقى من هذا البحث أن نترصد الفهم الباختيني وفق تصورنا.

إن المظهر، أي الشكل الخارجي هو مجمل الدقائق التعبيرية الإنفعالية لهيئة الإنسان، يعني كيف يتلقى الإنسان مظهره الخارجي بذاته وكيف يتلقى

مظهر الآخرين فيهم ذاتهم، لأن مظهرنا الخارجي، أي العالم الخارجي الذي نكونه لايدخل في أفق رؤيانا المعين والملموس، أي لايدخل في فيض الرؤيا، طبعاً، باستثناء تلك الحالات الخاصة والنادرة التي ركّز عليها نرجس. فمثلاً عندما يتأمل الإنسان انعكاسه في المرآة أو الماء، فانعكاسنا في الماء أو المرآة ليس إلاّ انعكاساً، وهو بالتالي ليس أنا، لأن هذا الانعكاس هوتعبير لحظي لمظهري الخارجي.

إن مظهرنا الخارجي، أعني كل شيء فينا باستثناء تلك الجوانب التعبيرية الإنفعالية لجسدنا، يمكن أن يكون معاشاًمن داخل ذاتنا، يعني يمكن أن يكون له دلالة على مستوى الذات ولكن هذه المعايشة تبدو على شكل أو صيغة انكسارات معينة، مقاطع عالقة على غصن الإحساس الذاتي الداخلي، وفي هذه الحالة تدخل أغلب دقائق مظهرنا في حقل حواسنا الخارجية، أي الرؤيا، وفي هذه الحالة فإن المعلومات الحاصلة بالنتيجة لاتعتبر مرحلة تبيان لما يخصنا، حيث يتحقق في هذه الحالة ويتأكد ويصبح بالتالي واقعياً ذلك الشعور الذاتي، حيث يعطي هذا الإحساس الوحدة والتكامل لدقائق وتفاصيل تعبيريتنا الخارجية، وينقلها ويترجمها إلى لغته الداخلية الخاصة أي إلى تصرفات وأفعال، وهكذا بالنسبة للتلقي الفاعل والفعلي، أي في العالم الخارجي الواحد المرئي المسموع والمحسوس به من قبلي وكذلك الفعلي، أي يدخل ما يخصنا، وما يخصني، أقصد خصوصيتي الى عالم الآخر الداخلي كمادة وشيء بين مواد وأشياء كثيرة، وليس رؤيانا الفعلية، وهذه الرؤيا الفعلية لاتستطيع مساعدة الفكر، بحيث تعطيه صورة مطابقة للصورة الحقيقية، ويتم الفرز بين معايشتي وانفعالي لذاتي ومعايشة وانفعال الآخر عن طريق الوعي والإدراك والمعرفة، أو على الأصح فإنّ الإدراك والوعي والمعرفة يزيل ويلغي الفرق والخلاف كما يلغي ويعزل ويزيل وحدانية الذات المدركة.

أنا - لـ- ذاتي - هي ذات لفعالية ما، فعالية ونشاط الرؤية، السمع،

التذوق، الفكر والاحساس وإلى آخره، وفي هذه الحالة أبدو وكأنني أخرج من ذاتي في معايشاتي وانفعالاتي وأدفع بذاتي إلى الأمام، إلى العالم، إلى المادة والموضوع، والموضوع يعاكسني ويقابلني لأنني ذات. والمسألة هنا تخص الترابط المعرفي النظري، لما هو إدراكي ووعيي ومعرفتي وأحاسيسي الخارجية وكذلك اضطراباتي وانفعالاتي. ويكون هذا الإنسان بالنسبة لي أنا كذات موضوعاً ويكون هو كله في الموضوع بما في ذلك «أنا»ه، أي موضوع بالنسبة لي. يمكن فهم وتلقي الذات بشكل جزئي عن طريق الإحساس الخارجي، وأن نجعل ذاتنا بشكل جزئي موضوعاً، لكن محاولة جعل الذات موضوعاً لايمكن أن تتطابق مع نفسها ذاتها. وتبقى مقولة «أنا -لـ -ذاتي» في هذه العملية محاولة جعل الذات موضوعاً وليس إلاّ، وهي لايمكن أن تخضع للقانون الموضوعي في الواقع، فيُدْخِل الإدراك والوعي والمعرفة تصحيحاً، أي أن «أنا -لـ -ذاتي» أي الذات الوحدانية لاتعتبر أنا» مطلقة ولا ذاتاً معرفية من الناحية النظرية(٣).

يمكن في الواقع التعامل مع العالم بشكل ثنائي، أي تعامل وعلاقة الإنسان بالعالم وبالعكس، وهذا، من جهة، من داخله، أي من أفقه، من جهة أخرى، ويمثل هذا المحيط الخارجي. تقابل الأشياء الإنسان من داخله نفسه ذاته في مستوى وعلاقة حياتية -علاقة قيمية ودلالية، تقابله الأشياء كمادة توجهه العملي والمعرفي الأخلاقي، وتعتبر هذه الأشياء جزءاً من حدث الصيرورة والكينونة، أعني الحدث الوحيد والوحداني المفتوح، والذي يمت بصلة للذات وهو بالتالي مهم بحد ذاته من الناحية الكامنة فيه، والعالم من ناحية العلاقة والصلة الفعلية للإنسان بالكينونة والصيرورة هو أفق الوعي والعقل الفاعل والمتصرف، ولذلك فإن التوجه في هذا العالم كحدث، كفعل جمالي، وبالتالي محاولة جعل محتواه المادي منظماً ومنضبطاً يمكن أن تجري وتتم من خلال المقولات المعرفية والأخلاقية، العملية والفنية، أي الخير، الحق واللزوم العلمي، وهذا يحدد ويعين مظهر

كل شيء ومادة بالنسبة للإنسان (القيمة والمعرفة). يعتبر العالم، الأفق الذي يمت بصلة إلى الصيرورة والكينونة والوعي أيضاً، مادة التصرف، أي التصرف- الفكرة، التصرف، الإحساس، التصرف- الكلمة، التصرف -القول، التصرف -الفعل، والتناقض بالنسبة للمادة هو تقابل زماني، مكاني، وهذه المادة ليست مادة الذات لأنها تعاكسه وتتناقض معه(٣).

تتشكل الروح الداخلية للبطل، حياته الداخلية أي نفسه وروحه إما في الوعي وإما في الوعي الذاتي أو في وعي وعقل الآخر، وفي كلتا الحالتين يتم تجاوز التجريبية النفسية (المستوى الداخلي للشخصية) بشكل متساو، وهذه التجريبية ما هي إلا نتاج مطلق لفكر علم النفس. تتوضع الذات من داخل البطل في الواقع بشكل نشط، وحياته التي يعيها في كل لحظة هي التصرف، فعل التصرف، فهو يتصرف بالقول، بالكلمة، بالفعل، بالفكرة، بالاحساس، بالإدراك، بالمعرفة. . . وهو يحيا، وبذلك يصبح تصرفاً واعياً وعاقلاً، أي لايعين ولايعبر بشكل مباشر عن ذاته نفسها بالتصرف، فهو بواسطته، أي بواسطة التصرف يتحقق ويجسد القيمة الدلالية والمادية وليس ذاته نفسها كشيء معيَّن ومعيِّن.

فالمادة والمعنى، أي الدلالة يقابلان التصرف، وتغيب في التصرف لحظة الانعكاس الذاتي للشخصية المتصرفة، فهي متحرك ديناميكي في النص والسياق الموضوعي والمهم من الناحية القيمية، أعني في عالم القيم والأهميات المعرفية الاجتماعية والسياسية، وكذلك الأغراض ذات المعنى العملي الضيق أي الحياتية والمعاشة، ويجري بهذا السياق تصرف الوعي والإدراك والمعرفة. لايقول التصرف أي شيء عن الشخص المتصرف، لأنه يعين ذاته نفسه أي بعده التعبيري المصاغ بالكلمة، بالقول، بالفعل، بالفكرة والإحساس، يعني أنه يعكس الحالة المادية وهذه الحالة تولد وتخلق التصرف. إن التقرير تقرير التصرف موضوعي بحد ذاته ولذلك فإنها مقولة وفكرة الحرية الاخلاقية والمعرفية الجمالية للتصرف، لذا يكون الانعكاس

موجهاً نحو التصرف الذي تم وحصل وجرى وهو لايكشف ولايضيء الذات المتصرفة، بل إن هذا الانعكاس هو نقد للتصرف انطلاقاً من الأغراض والواجب الشخصي. (١، ٣، ٤).

يجب أن تكون كل دقيقة وتفصيل من دقائق وتفاصيل المظهر الخارجي معاشة بشكل إنفعالي من الداخل، وبهذا الشكل يمكن أن تكون أليفة وقريبة منّا، من وحدتنا الوحدانية الواحدة، وإذا تعذرت الترجمة والتحويل إلى لغة وأسلوب الإحساس الداخلي والذاتي الشخصي، فإننا نستطيع أن نحكم أن هذا الجانب ليس في إطارنا أي ليس من دقائق مظهرنا الخارجي، وهو مشوب بصلة القربى بنا ويوسع دائرة انعكاسنا وتأثيرنا الفيزيائي أي البدني. من الصعب التعامل مع دقائق الذات لأن هذه الدقائق تفترض تباين الزمان والمكان وهذا صعب جداً على المستوى العملي، الامكانية قائمة في المجال النظري وليس إلاّ، أنها تدخل حيز الفن(١).

ليس للوعي الفاعل صورة وشكل وفعل خارجي وكذلك علاقة ورؤية خارجية لمواد وأشياء العالم الخارجي المحيط، أعني أنها لاتعطى له أبداً، وإذا حصل فعلاً وأصبحت بحوزة العقل الفاعل فعلاً أو أصبحت معطاة له، فإنها تصبح طاعاً حقيقياً للفعل أو لعلها تكون لحظة الموت بالنسبة للفعل، وتنفي الأفعالُ من داخل الوعي والعقل الفاعل الاستقلالية المهمة لكل المعطى، لما هو كائن وموجود، لما انتهى وتهدم من أجل المستقبل، أي من أجل الآتي، من أجل اقتراب وقدوم وتوسم المستقبل والآتي من الداخل، أي وفقاً للمقولة والكل الزماني وماله علاقة بالروح والنفس، فعالم الحدث في هذه الحالة هو عالم اقتراب وقدوم وتدرج المستقبل من الناحية الداخلية، حيث يتوضح ويتشكل الغرض والهدف الآتي، الوجود المعطى والكائن والموجود للعالم المادي الخارجي، يضع مخطط وبناء التحقيق المستقبلي، وهذا المخطط يخص التحقيق المستقبلي، يبعثر ويشتت إطار وهيئة وشكل حالة المادة الراهنة أي صورة الوقت الراهن، وينفذ أفق

الوعي والعقل الفاعل كله، ويتوضع بالتالي في ثباته عن طريق اقتراب وقدوم التحقيق المستقبلي (التجسيد)، أعني التنبؤ والحدس، أي ما يمكن أن نسميه الحاسة السادسة، أو العين الثالثة، لكن بخصوص ما سيجري في المستقبل القريب، وقد يخص المستقبل اللاحق، حيث يدخل الأفق وسعته في حقل التوقع المبني على أساس بعيد عن الوهم والخرافة والشعوذة، أي أنه يكون قريباً من الموضوعي، لأننا نأخذ بعين الاعتبار بعض الأحوال والقوانين التي يمكن أن تدخل بمقولة العلمية وليس المذهب التجريبي العلمي، أي النظري العلمي.

إن سعة الأفق والتطلع والرؤية أي التجسيد الداخلي هو مجمل الإحساسات الداخلية، العضوية، وهي بنفس الوقت جانب من إحساسنا الذاتي، من حاجاتنا ورغباتنا، وهي تتركز حول مركز داخلي معين، أما الجوانب الخارجية فتبدو أكثر فأكثر وضوحاً وسطوعاً أي جبهية، جزء واضح لا يبلغ الاستقلالية المرجوة ولا الامتلاء، لكنها تمتلك معادلاً مساوياً من الناحية الداخلية وتعود بواسطته إلى الوحدة الداخلية، أعني أنها تدخل حيز الروح وليس النفس، لأن النفس تحمل طابعاً بيولوجياً، جسدياً، أما الروح فهي معطى جمالي، مثالي، خارجي، غير فيزيولوجي، من حيث المكان، لكنها مع ذلك تعكس وتشكل بالتالي الهيكل الداخلي للشخصية.

أرجو ألا يفهم القارئ أن المفهوم الداخلي أي الزمان أو الروح هو حدود الجسد، لأن البعد البيولوجي يحصر بحراً هائلاً وزافراً بالفكر والقول والحركة، قارة من المثالية التي تعبّر عن ضآلة مكانية، لذلك يجب أن نحاول فهم الروح في حيز علم الجمال إلى جانب علوم أخرى، حيث يمكن أن تأخذ نصيبها من الفلسفة لتكتسب مادة معينة، لذلك أرى أن علم الجمال المعاصر ليس نظرية الجميل وتلقي العمل الفني الجميل، أو تلك التعريفات والمضامين الأخرى، بل إن علم الجمال هو علم الروح، أي تلك الروح الجميلة والحرة والمسؤولة، الروح التي تتناسب ودلالتها، وليست تلك

النفس البشعة من الداخل والتي يمكن أن تبدو جميلة المظهر. الروح مقولة جمالية أخلاقية، وهي بالتالي تستطيع أن تأخذ نصيبها من الفلسفة، من الاخلاق ومقولة الله. لاتستطيع الذات التعامل مع جسدها الخارجي، لأن الدقائق الإنفعالية المباشرة مرتبطة عنده بالمظهر، بالهيئة، وهي مع ذلك تنسب إلى الحالات والإمكانات الداخلية: التألم، الاستمتاع وتحقيق الرغبات.

إن حب الأم الذي يكوّن الإنسان منذ الطفولة خارجي، وكذلك حب الآخرين واحترامهم له، وهو يمتلئ ويمتلّئ على مر حياته، يملأ العالم الداخلي لشخصية هذا الإنسان، ولايعطيه بالتالي صورة حسية تلقائية لقيمته الداخلية ولايجعله مع ذلك من يملك القيمة الكامنة للمظهر، والتي يمكن أن تتحقق عن طريق الآخر، فالمظهر بهذه الحالة خارجي، وهو بنفس الوقت تحقيق قيمه من قبل الذات على شكل رؤية وبصورة تلقائية وهي لايمكن أن تكون معطاة لي أنا بشكل مباشر، لذا فإن المقولات المعرفية والأخلاقية والعلمية العامة أيضاً تشكل وتكون المظهر الخارجي والهيئة، أي مجموع الدقائق التي لها علاقة بالرؤية والتذوق، وهي بدورها تعتبر مهمة وذات قيمة فنية، ولعله من الواضح أنه أثناء وجود مقولة الآخر في تكوين وتأسيس فكرة الإنسان، وبمعناها التعييني يمكن أن يغلب عليها الطابع الإنفعالي الإيجابي وكذلك التقييم الذي يخص المظهر والهيئة، والإنسان هو تجسيد مهم من الناحية الإنفعالية، وعالمه الداخلي يلتصق بالعالم الخارجي وليس إلاّ، ويعكس بذلك القيم ويضيء بها، ولكن هذه المقولات، أي مقولة العالم الخارجي أي الهيئة والمظهر وكذلك عالمه الداخلي بما في ذلك الروح، النفس والزمان تشكل وحدة كاملة ومستقلة وهذه الوحدة تنمو وتتطور وتشكل الوحدانية.

نسمي المادة عند تلقيها أليفة، قريبة، عزيزة طيبة، وكذلك الإنسان، أي أننا ننسب إليه تلك الخصائص والميزات التي تعبر عن علاقتنا وتعاملنا

معه، لأننا على الغالب نود أن نراه على هذه الهيئة، وعلى أنها ذات بعد داخلي؛ ولعل حاسة الحب فعلاً تنفذ إلى الموضوع، تغير مظهره بالنسبة لنا ويبدو تلقينا بهذه الحالة وهمياً، أي إننا نرى ما نريد أن يكون وليس ما هو كائن وموجود، بمعنى أننا نعزل الصيرورة والكينونة الموضوعية ونستبدلهما بالصيرورة والكينونة المثالية، ولكن هذا النفاذ يحمل طابعاً آخر تماماً، وهو مختلف عن حاسة وحالة الاضطراب والقلق، أي تأمل موضوع معايشة الآخر وكأنها حالة شخصية تخص هذه الشخصية تحديداً، وليس تلك.

إن مقولة التلقي المعاصرة وفق مفاهيم علم الجمال المعاصر تفترض جدلاً آخر، جدل هيغل، لكنني بتعديلات تتناسب وروح العصر، بحيث لاتحس بقداسة العادات والأصول الأخلاقية لكل أمة، فقانون وحدة وصراع المتناقضات، يمكن أن يكون مستخدماً هنا تماماً، على أن يتم تعريف المتناقضات بصورة يفهمها القارئ العادي، أي المواطن الذي لايستطيع التعامل مع مقولات هيغل وباختين أو غادامير، ومن واجب القارئ بدوره أن يحاول هو الآخر الاقتراب وصعود درجات سلم المعرفة والإدراك، لأن وقوف كل منهم على حاله وفي وضعه الراهن لايحل الإشكالية، بل يعقد ويعمق الإشكالية والتناقض ويصبح الواقع تأكيداً مباشراً لمقولة وقانون هيغل في الجدل، لا حاجة عندها للتعقيد الاصطناعي والمفتعل لمعقولية الواقع.

المراجع باللغة الروسية:

١ - م.م. باختين. المؤلف والبطل في العمل الجمالي. موسكو، ١٩٨٦

٢ - م.م. باختين. قضايا ابداع دوستويفسكي موسكو، ١٩٢٩

٣ - م.م. باختين. فلسفة التصرف. موسكو، ١٩٨٦

٤- م. م. باختين. قضايا الأدب وعلم الجمال. موسكو، ١٩٧٤
٥- م. م. باختين. قضايا فن الشعر عند دوستويفسكي. موسكو، ١٩٧٤
٦- ف. ف. أسموس. القراءة -جهد وابداع. مجلة «قضايا الأدب» موسكو، ١٩٦٢، ع،
٧- أرسطو. فن الشعر. موسكو، ١٩٧
٨- أرسطو. الميتافيزيقيا. موسكو، ١٩٧٥
٩- أفلاطون. الحوارات. موسكو، ١٩٨٦
١٠- أوفسانيكا -كوليكوفسكي؟ مقالات في التحليل النفسي. موسكو، ١٥
١١- فولوشينون. الكلمة في الحياة والكلمة في الشعر. «النجمة»، ١٩٢٦، ع٦
١٢- فيغوتسكي. سيكولوجيا الفن. موسكو، ١٩٨٦
١٣- د. س. ليخاتشوف. العالم الداخلي للعمل الفني. مجلة قضايا الأدب، ١٩٦٨ ع٨
١٤- هيغل. علم المنطق. موسكو، ١٩٧٢
١٥- هيغل. فلسفة الروح. موسكو، ١٩٧٧
١٦- هيغل. فلسفة الطبيعة. موسكو، ١٩٧٧
١٧- هيغل. فلسفة الدين. موسكو، ١٩٧٧
١٨- هيغل. علم الجمال. سلسلة علم الجمال الهيغلي في عشر أجزاء. الطليعة.
١٩- نيتشه. هكذا قال زرادشت. موسكو، ١٩٩٠
٢٠- نيتشه. في دروب الخير والشر. موسكو، ١٩٩٠
٢١- أحمد خنسة. الحوار -تعايش الحضارات. بطرسبورغ، ١٩٩٤
٢٢- أحمد خنسة. حوار الحضارات والأدب المدرسي. ستافروبول. ١٩٩٣.

الشعر المعاصر في سورية ولبنان

د. خليل الموسى

يستطيع دارس الشعر العمودي أن يتلمّس ملامح التشابه هنا وهناك، فيلتقطها ليستند عليها؛ فثمة الموضوعات المتشابهة (مديح- رثاء- فخر... إلخ)، وثمة الأساليب المتقاربة، ويمكننا أن نسحب هذا الحكم بقليل من التجوّز على كثير من شعر التفعيلة الذي ظلّت بعض

---

* د. خليل الموسى: باحث من سورية، دكتوراه في الأدب العربي الحديث، أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب، من مؤلفاته: «الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر».

موضوعاته متصلة بعض الشيء بشعر الجماعات التي مهّدت له، كجماعة المهجر وجماعة الديوان وجماعة أبولو والشعراء الرومانسيين في لبنان، وعلى رأسهم أبو شبكة ولبكي وغصوب وسواهم، فالتنافر بين الشاعر والمدينة يمكننا أن نجد له أصولاً في التنافر بين الشاعر والمجتمع فيما قبل شعر الحداثة[١]، كما أن الصورة الشعرية قد تطورت تطوراً ملحوظاً في الشعرين الرومانسي والحر[٢].

ولكنّ الأمر في الشعر المعاصر مختلف تمام الاختلاف عما سبقه، وبخاصة عند بعض الشعراء البارزين من ذوي الثقافات الغربية، ولاسيّما الشعراء الذين ابتعدوا عن الجذر التراثي واقتربوا من المعجز الأوربي بحجّة المعاصرة «Contemporanéité» والحداثة «Modernité».

ويقف الدارس للشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان على عدّة اتجاهات واضحة، علماً بأنّ الاتجاه «Direction» لايشكّل تياراً «Courant» أو مدرسة أدبية، وإنما هو يضمّ فئة متقاربة في مصادرها وإبداعاتها وخصوصيتها ورؤاها[٣].

والاتجاه الأول ماحدث للرؤيا الشعرية التي انقلبت رأساً على عقب؛ فقد كانت الرؤيا التفاؤلية تهيمن على الشعر الروسي واللبناني بين الحربين العالميتين حتى أوائل الستينات على الرغم من وجود المستعمر والإقطاع والأنظمة الفاسدة، ولكن الشاعر كان يرى في الشعب والثورة، والزعماء منقذين لابدّ من أن يصلوا بينه وبين أحلامه، ولكنّ هذه الهيمنة بدأت تنتكس بعد إخفاق الوحدة في أوائل الستينيات، فأخذ بعض الشعراء يرى المستقبل على نقيض ماكان يراه سابقاً، وقصيدة «العازر ١٩٦٢» تجسد هذه الرؤيا السوداوية، وتبيّن أن موت الإنسان العربي حضاري، ثم كانت نكسة حزيران الشعرة التي قصمت ظهر البعير، وهي نقطة الافتراق بين الشعر والسلطة من جهة، وبين الشعر المعاصر والتفاؤل الثوري من جهة ثانية، ولذلك انقلب دور الشاعر إلى منذر بدلاً أن يكون مبشّراً؛ فالعرب- على

رأي أنسي الحاج- يواجهون التحدي العظيم بعد حزيران؛ فنكستهم هي نكسة العقل العربي المستمر دون تقدّم منذ مئات السنين، فإما أن يقوموا من قبر الماضي وإما أن يتألف المستقبل على أنقاضهم[٤].

وبرزت القصيدة الحزيرانية بعد حزيران مباشرة قوية وذات صدّى في النفوس، فكانت قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» للشاعر المصري أمل دنقل و«هوامش على دفتر النكسة» لنزار قباني، ثم تلتها الأعمال الشعرية في هذا «الاتجاه الرؤيوي في سورية ولبنان حتى غدا شعرنا مرثية طويلة للعصر[٥]، والأمثلة كثيرة على ذلك، ومنها مجموعة «أنا الذي رأيت» لمحمد عمران، وهي من الأدب الحزيراني الصرف، والرؤيا فيها سوداء حزيرانية متناسلة راعبة:

أحكي عن مجزرة تأتي
(قتل على المصادفة لا على الهوية
رصاص بلا أقنعة/ دم بلا اسم
يعانق دماً بلا اسم ويسيران
معاً في الشارع الوطني عبر البيارق
الممزقة)[٦]

وليس المستقبل سوى الأيام الرجيمة التي تخفيها ستائر فايز خضور في مجموعته «ستائر الأيام الرجيمة»، أما أوديب فهو الذي «لم يكن نادماً- يوم أطفأ عينيه- لكنه فادح الحزن»[٧]، وهكذا عادت الرومانسية الجديدة إلى الشعر السوري اللبناني بلونها الكئيب، ولكنها رومانسية اتصفت بصدامها مع السلطة أو بالقطيعة معها، ثم تتالت الأحداث التي عزّزت هذا الاتجاه في الشعر اللبناني (الأحداث اللبنانية ١٩٧٥ واحتلال الجنوب)، فسادت الرؤيا السوداوية، وهيمنت موضوعات الغضب والرفض على الشعر المعاصر ممتزجة بنغمات الاغتراب والسخرية والاستسلام والإحساس بالفجيعة القادمة:

جولي سبايا الأرضِ
في أرضي
وصولي واطحني شعبي
جولي وصولي
واطحني صُلبي
لن يكتوي قلبي
لن يكتوي قلبي ولن يَدْمَى
تنحلُّ حُمَّى العار
في غيبوبةِ الحُمَّى
لن يكتوي قلبي ولن يدمى
قلبي الأصمُّ الأبكمُ الأعمى[٨]

وأصاب شكل القصيدة المعاصرة تغيير يماثل ما أصاب محتواها، وإن كان هذا التغيير يتأرجح بين التمسك بالجذر التراثي وبين التخلّي عنه ومحاولة اللحاق بالغرب حيناً آخر، ويمثّل الاتجاه الثاني شعراء الرفض الكلّي، وعلى رأسهم أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وبول شاوول (الثقافة الفرنسية) ويوسف الخال، فهم يرفضون الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي رفضاً كلياً، ويمكن أن يتصف شعر هؤلاء بهيمنة العالم الداخلي على العالم الخارجي برؤاه وأحلامه وهواجسه، والتوغل في عالم سريالي مبهم، والاتجاه إلى قصيدة النثر تعبيراً عن القطيعة مع كلّ سلطة ثقافية كانت أم اجتماعية الحوار معها، ويمثّلها بوضوح قول يوسف الخال[٩]:

على أيِّ بحرٍ أنظم قصائدي
وعلى أيِّ قافية
البلاغة أفسدت قواعد النحو
وعطّلت لسان العرب.

القمر غام، والشمسُ كلُّها، والنجوم
وشابت شقائقُ النعمان
حتى الغزل لم يعد ينجينا
ولا البكاء على تلكم الأطلال

وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى أن الشعر رؤيا، والرؤيا كشف ووسيلة معرفة، والشاعر راءٍ ملعون، منحطّ، قلق، يائس، متمرّد، معزول، مارق ينتهك كلّ مقدّس، ويوجّه أصابع الاتهام إلى الجهات كلّها، وكتابته فضائحية، وإذا تخلّى هؤلاء عن الوزن فإنهم استعاضوا منه بالقصيدة الصورة، والصورة عندهم خارجة على كل تحديد، وهي مستمدّة من أعماق النفس، فـ«الأساليب المنطقية غدت لاتكبّ إلاّ على حلّ قضايا ثانوية الأهمية»[١٠]، فدخلت القصيدة، عندهم، مرحلة سبات العقل، واستيقظت الخافية (اللاشعور)، لتغدو الحرية مرادفة لكل ماهو عبثي وفوضوي، وصارت مقاومة العقل أمراً مشروعاً، فـ«جميع القوانين التي فرضها العقل ينبغي إزالتها»[١١]، وهكذا برز، بدلاً من الدقّة والتسلسل والوضوح، الخطف واللاتسلسل والتعبير عن الإحساس والإخفاء والإيحاء المتدفق، «فالنظم مكوّن من أدلة تعمل في الاتجاه المضاد»[١٢]، حتى إن القصيدة صارت خيطاً لاينقطع من الصور اللاّمألوفة، فأخذ القارئ يعدو – وهو يلهث– وراء هذه الصور، داخلاً في عالم غرائبي وفي مناخ شعري «E'tat Poétique» لم يألفه من قبل:

الوقتُ حرير
– مساء الصوف والعنكبوت
أيتها الذئبة اللبون
غنّيت لأنيابك في الريح
أنشودة الليمون

فنظفيني بالليل والأقذار
وعطريني بالأنهار والملكوت

وتصل لغة أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وبول شاوول إلى حدّ الهذر والهلوسة لخلق أشكال غريبة في الكتابة الآلية:

ياجاري المضاء
ساعدني
الهمّ ذو قرنين
أسرجه ويأخذني
ياجار
ياناز(١٣)

ابتسم، صحن السلطة والحقول بين أسناني، والآفاق ريشات في قبعتي، متفرّقة كالمعز في الجبال(١٤).

يخفض خياله
ويرفع زهرة
يقتربُ من الحديقة
على رؤوس أحزانه(١٥).

أما الشعراء الذين لايزالون يتمّسكون بالجذر التراثي، فهم يتفقون مع الاتجاه الأول في الرؤى، ولكنهم يستلهمون التراث للتعبير عنها، ويرون فيه معيناً لاينضب وصورهم أقلّ حدّة وأقرب إلى العقلانية والتسلسل، والتجؤوا إلى القصيدة الكلّية (مفرد بصيغة الجمع- الملاّجة- مونادا دمشق... الخ)، وهم يبتدعون الصور الجديدة، ولكن ينتظمها خيط من الرؤيا وموضوع واحد، فـ«مفرد بصيغة الجمع» قريب من السيرة الذاتية التي يتحدث فيها أدونيس عن نفسه، ويُبرز فيها ثقافته التراثية الموسوعية، وهي ذات رؤى صوفية مشوبة بسريالية تجمع المتناقضات لينفذ من خلالها محطّماً

الأشكال المألوفة، ولذلك فإنه يلتقي الاتجاه الأول في رفض الواقع والبحث عن المجهول والبديل، ولكنّه يظلّ ملتصقاً بنفسه وبتراثه، ليصبح هو الزمن الأسطوري والمعرفة والنبوة، فكلّ شيء ينبع منه ويتبعه، وهو يلخّص نظرية رامبو في أن الشاعر راءٍ، ولذلك فإنه طليعي ومتبوع من السياسي وعالم الاجتماع وعالم النفس والمؤرخ والشعراء، وهكذا يعيدنا إلى رومانسية مضخّمة بنرجسية لامثيل لها، فإذا كان «أنا» الرومانسي بارزاً بسبب العذاب الذي لحق به فإن «أنا الشعر بارز بسبب إعجابه بنفسه، وهو قد يعبّر عن «أنا»، بالضمائر المختلفة التي تصبّ في النهاية في ضمير المفرد المتكلم، حتى إن العالم كلّه يتمحور حول هذه الذات:

يعطي وقتاً لما يجيءُ قبل الوقت
لما لا وقت له
بجوهر العارض
ويغسل الماء(١٦)

وثمة اتجاه آخر يمثّله تطبيقياً خليل حاوي ويوسف الخال وعلي الجندي وفايز خضور، ويجمع هذا الاتجاه أن شعراءه ابتعدوا عن قصيدة النثر وإن كان الخال منهم قد دعا إلى كتابة الشعر باللغة المحكية ومارسها.

إن هذه الاتجاهات تتقاطع وتتباين في بعض بنودها وخصائصها، فمن حيث الرؤيا يمكننا أن نجمع هؤلاء الشعراء في اتجاه واحد، ومن حيث الشكل يمكننا أن نقسّمهم إلى ثلاثة اتجاهات، ومن حيث الصورة الفنية يمكننا أن نقسّمهم إلى غير اتجاه، ويتفاوت شعر هؤلاء بين غموض الصورة السريالية الخالصة عند أنسي الحاج وأبي شقرا وشاوول وبين غموض شفّاف في الصورة عند أدونيس ومحمد عمران ويوسف الخال وعلي الجندي وفايز خضور ومحمد الماغوط ومحمد علي شمس الدين، وإذا كان الخروج على الوزن والقافية مايميز الاتجاه الأول فإن الاتجاه نحو الرموز الأسطورية

والأقنعة والتعبير الدرامي مايميّز الاتجاه الثاني، وهو يشكّل- على رأي أحد الدارسين- انعطافة كبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وماترتّب على ذلك من بحث عن رموز وأساطير وأقنعة يجسّد فيها، ومن خلالها، رؤياه، ويمنحها شكلاً حيّاً ملموساً[١٧].

كما يمكننا أن نميّز واقع القصيدة المعاصرة في سورية ولبنان باتجاهين كبيرين: اتجاه إلى القصيدة القصيرة، وهي مكثّفة تختزن في داخلها طاقة حيوية إيحائية تعوّضها عن الطول، وصورها أكثر فرادة وغرابة عند الماغوط وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ورياض الصالح الحسين، وهي ومضة تدل على تجربة خاطفة، واتجاه إلى القصيدة الطويلة، وهي عمل شعري ضخم مركّب ذو معمارية دراميّة يستند إلى الصراع بين ثنائيات متواجهة في تداخل أفقي شاقولي موظّف، وقد تستخدم الحوار والسرد للوصول إلى الذروة، وهي تطرح تساؤلات أكثر مما تقدّم أجوبة، والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية؛ فصوته يتداخل ضمن سمفونية من الأصوات المتداخلة الموظفة في تناص «intertextualité» متماسك إلى أن تصير القصيدة قطعة من الحياة، وقد حاول كثير من الشعراء المعاصرين في سورية ولبنان كتابتها، ولذلك فإنها لايجمعها تعريف واحد، لاختلاف شخصيات الشعراء ورؤاهم وتجاربهم وثقافاتهم، ولذلك فإننا نُقسّمها إلى ثلاثة أقسام:

١- القصيدة الطويلة، وهي ذات حجم يؤهلها للنشر في مجلة متخصّصة، ومنها كثير من قصائد أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف- هذا هو اسمي- قبر من أجل نيويورك - ثمود- قصيدة البهلول- الوقت- إسماعيل)، وقصيدة «مكاشفات» لفايز خضور، و«بغداد» لمحمد عمران، و«هيلين» لنزيه أبو عفش، وقصائد كثيرة لعلي الجندي وسواه.

٢- القصيدة- الكتاب، وهي ذات حجم أكبر تنفرد بكتاب وحدها،

ومنها «مفرد بصيغة الجمع» و«طرقة في مدار السرطان» و«مونادا دمشق» و«الملاجة»[١٨]، و«قصيدة الطين» و«آداد»، و«بوصلة الدم»[١٩] وسواها.

والمؤثرات في خلق هذا الواقع الشعري كثيرة متنوّعة، وعلى رأسها الواقع الاجتماعي والسياسي، وهو ذو فاعلية كبرى، فمن الواقع الاجتماعي هجرة الشعراء من الريف إلى المدينة وهم يحملون أحلامهم وطموحاتهم الاجتماعية والسياسية، فلما اصطدموا بواقعها تلاشت طموحاتهم وتبدّدت أحلامهم، ثم كانت النزوحات الكبرى بدءاً من النزوح الإسكندروني والنزوح الفلسطيني والنزوح الحزيراني الكبير[٢٠]، ولايفوتنا أن نذكر النزوح من الجنوب اللبناني وانخراط شعرائه في الوضع اللبناني الراهن (شوقي بزيع- محمد علي شمس الدين- إلياس لحود- منيف موسى. . إلخ)، وهذا ماشكّل ظاهرة شعراء الجنوب[٢١].

أما المؤثرات الثقافية فهي متنوّعة، وأهمها الثقافة العربية عند شعراء الجنوب اللبناني وكثير من شعراء سورية (لايجيد معظمهم لغة غير العربية)، وتأتي الثقافة الفرنسية على رأس الثقافات المتجذّرة في الأدب اللبناني فيما بين الحربين العالميتين، ولاتزال، وقد تشبّع منها أنسي الحاج، فكانت مجموعة «لن» التي أثرت تأثيراً كبيراً في الشعر العربي المعاصر[٢٢]، وشوقي أبي شقرا وبول شاوول وأدونيس الذي تأثر في كثير من أعماله بـ«سان- جون بيرس»، وقد ترجم له بعض قصائده، ونشرها في مجلة «شعر»، ثم نشرها في جزأين بعد ذلك، كما كان خليل حاوي يقرأ الفرنسية قبل الانكليزية، أما الثقافة الانكليزية فتأتي ثانية، ونجدها عند يوسف الخال الذي ترجم كثيراً من الشعر الأمريكي والانكليزي وخليل حاوي.

وهكذا كان للمؤثر الوافد دور في القصيدة السورية اللبنانية المعاصرة لايقلّ أحياناً عن دور الجذر التراثي، ولكنّ المؤثر الفرنسي، ولاسيما السريالي منه ظلّ مهيمناً عند أعلام الشعر المعاصر، أما الشعراء الذين

لايتقنون لغة ثانية فإنهم قد اقتصروا على الجذري التراثي والترجمات، ومن هنا نفسّر ماذهب إليه حنا عبود في أن الشعر السوري ظلّ مقصّراً عن مثيله في لبنان ومصر والعراق[٢٤].

ويمكننا أن نتوقف هنا عند أهم شعراء هذه المرحلة في سورية ولبنان وعند أهم ماقدّموه من إنجازات على صعيد الإبداع والنقد والترجمة:

١- خليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) قدّم على الصعيد الشعري خمس مجموعات: (نهر الرماد ١٩٥٧- الناي والريح ١٩٦١- بيادر الجوع١٩٦٤- الرعد الجريح١٩٧٩- من جحيم الكوميديا ١٩٧٩)، وله مقطوعات في الشعر العامي نشرها مبكراً في مجلات (العرائس- الصيّاد- الدبور... إلخ)[٢٥]، وله قصائد لم تنشر في مجموعاته الشعرية السابقة[٢٦].

وللشاعر دراسات في الفلسفة والشعر والأدب ومقابلات وندوات منشورة في غير مكان، وله دراسة أكاديمية نال عليها درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة كمبردج ١٩٥٩ بعنوان «جبران خليل جبران: إطاره الحضاري، وشخصيته وآثاره» ترجمها سعيد فارس باز.

٢- أدونيس (علي أحمد سعيد)(١٩٣٠-) سوري الأصل والولادة، لبناني الجنسية منذ ١٩٥٧، اختار له أنطون سعادة لقبه (أدونيس)، فغطّى على اسمه الحقيقي[٢٧]، قدّم على الصعيد الشعري العمودي «دليلة ١٩٥٠-قالت الأرض ١٩٥٤)، وله من الشعر الحرّ والمعاصر: (قصائد أولى١٩٥٧- أوراق الريح١٩٥٨- أغاني مهيار الدمشقي١٩٦١- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار ١٩٦٥-المسرح والمرايا١٩٦٨- وقت بين الرماد والورد١٩٧١- مفرد بصيغة الجمع١٩٧٧-كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل١٩٨٠- كتاب الحصار٨٥- شهوة تتقدم في خرائط المادة٨٧- احتفاءً بالأشياء الغامضة والواضحة١٩٨٨)

وأصدر الدراسات التالية: (مقدمة للشعر العربي ١٩٧١ - زمن الشعر ١٩٧٢ - الثابت والمتحوّل (رسالة دكتوراه) ٧٤-١٩٧٨ - فاتحة لنهايات القرن ١٩٨٠ - سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ١٩٨٥ وأصدر المختارات التالية: (ديوان الشعر العربي ٦٤-١٩٦٨ - مختارات من شعر يوسف الخال ١٩٦٣ - مختارات من شعر السياب ١٩٦٧)، وترجم (حكاية فاسكو - السيد بوبل ١٩٧٢ - مهاجر بريسبان - البنفسج ١٩٧٣ - السفر - سهرة الأمثال ١٩٧٥ - الأعمال الشعرية الكاملة لسان - جون بيرس ٧٦-١٩٧٨ - الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا ١٩٨٦)، وله كتاب لم يذكره أيّ مصدر، وهو «قضية باسترناك» صدر عام ١٩٥٨ عن منشورات الفكر الحرّ ببيروت، وأصدر بعد أن منح جائزة ندوة الشعر العالمي مجموعة شعرية بالانكليزية «THE Blood of Adonis» «دم أدونيس»، وأصدر مجلة «مواقف» ١٩٦٩ ولا تزال.

٣- يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) مؤسّس مجلتي (شعر) ١٩٥٧ و(أدب) ١٩٦٢، قدّم على الصعيد الشعري (الحرية ١٩٤٤ - هيروديا (مسرحية شعرية) ١٩٥٤ - البئر المهجورة ١٩٥٨ - قصائد في الأربعين ١٩٦ - الولادة الثانية (شعر باللغة المحكية، ١٩٨١)، وله في الدراسات والنشر والحداثة في الشعر ١٩٧٨ - رسائل إلى دون كيشوت ١٩٧٩)، وله في مجال الترجمة (الأرض الخراب ١٩٥٨ - ديوان الشعر الأميركي (مختارات شعرية) ١٩٥٨ - روبرت فروست ١٩٦٢ - النبي لجبران ١٩٦٨)، كما شارك في ترجمة الكتاب المقدّس في عهديه القديم والجديد[٢٨].

٤- محمد الماغوط: له على مستوى الإبداع الشعري (حزن في ضوء القمر ١٩٥٩ - غرفة بملايين الجدران ١٩٦٤ - الفرح ليس مهنتي ١٩٧٠)، وله المسرحية النثرية «العصفور الأحدب» ودراسات ومقالات عدّة منشورة في غير مكان، وهي في السياسة والاجتماع والشعر. . .

٥- علي الجندي: له على مستوى الشعر (الراية المنكّسة١٩٦٢- في البدء كان الصمت١٩٦٤- الحمّى الترابية ١٩٦٩- الشمس وأصابع الموتى١٩٧٣- طرفة في مدار السرطان١٩٨٧- البحر الأسود وقصائد أخرى، وله مجموعة «قصائد موقوتة»- دون تاريخ.

٦- أنسي الحاج: له من الشعر (لن ١٩٦٠- الرأس المقطوع ١٩٦٣- ماضي الأيام الآتية ١٩٦٥- ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة١٩٧٠- الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع١٩٧٥) والوليمة (دار رياض الريس) وله مقالات وترجمات عدة تجدها في مجلة «شعر» و«أدب» و«الناقد» وسواها.

٧- شوقي أبي شقرا(١٩٣٤-)، وله (أكياس الفقراء١٩٥٩- خطوات الملك ١٩٦٠- ماء إلى حصان العائلة١٩٦٢- سنجاب يقع في البرج١٩٧١- ماء إلى حصان العائلة وإلى حديقة القديسة منمن١٩٧٤- يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً١٩٧٩).

٨- محمد عمران: له (أغان على جدار جليدي ١٩٦٨- الجوع والضيف- الدخول في شعب بوان- مرفأ الذاكرة الجديدة- أنا الذي رأيت١٩٧٨- كتاب الملاجة١٩٨٠- قصيدة الطين١٩٨٢- الأزرق والأحمر١٩٨٤- محمد العربي ١٩٨٤- اسم الماء والهواء ١٩٨٦- المائدة).

٩- فايز خضور: له (الظلّ وحارس المقبرة ١٩٦٦- صهيل الرياح الخرساء ١٩٧٠- عندما يهاجر السنونو١٩٧٢- أمطار في حريق المدينة١٩٧٣- كتاب الانتظار١٩٧٤- يبدأ طقس المقابر١٩٧٧- غبار الشتاء١٩٧٩- الرصاص لايحبّ المبيت باكراً١٩٨٠- آداد١٩٨٢- ثمار الجليد١٩٨٤- سلماس١٩٨٦- فضاء الوجه الآخر١٩٨٨- نذير الأرجوان١٩٨٩- ستائر الأيام الرجيمة ١٩٩١- قداس الهلاك١٩٩٥).

١٠- پول شاوول (١٩٤٤-) له (أيها الطاعن في الموت١٩٧٣- ١٩٧-

بوصلة الدم ١٩٧٧ - (وجه يسقط ولايصل١٩٨١)، وله كتاب الشعر الفرنسي الحديث (ترجمة) ١٩٨٠، وله دراسات ومقالات عدة.

وتطرح القصيدة المعاصرة في سورية ولبنان قضايا هامة منها ماهو معنوي، ومنها ماهو جمالي.

أما القضايا المعنوية فهي كثيرة، ولكن يمكننا أن نتلمسها في الإنسان المتغير ذاته، فقد كان- قبل حزيران- مطمئناً إلى مستقبله، متحصّناً بالأخلاق والقيم، وكان المستقبل واضحاً أمام عينيه، ولكنه- بعد حزيران- غدا يتيماً فقد مستقبله وعينيه معاً، وأخذ يتلمّس طريقه فوق الأشواك والنيران، أو هو أوديب الذي خرج من طيبة بمحض إرادته، ولم تبقَ أمامه علامات دالة على المستقبل، فانتقل من اليقينية إلى الشك، ومن المعلوم إلى المجهول، وهذا كثير في الشعر السوري- اللبناني الذي قطع صلته بالمعلوم واليقينية، واتجه من الزمني إلى اللازمني ومن المنتهي إلى اللامنتهي، فابتعد عن الموضوعات العابرة، والتفت إلى الموضوعات المصيرية كالحبّ والزمن والموت بعد أن تبدلت كذلك وجهة النظر التي يرى من خلالها هذه القضايا.

وطرحت القصيدة المعاصرة قضايا جمالية عديدة، أهمها:

١ - اللغة الشعرية الجديدة: يريد الشاعر المعاصر من اللغة أن تتحمّل غير ماكانت تتحمّله، وأن تقول مالم تتعلّم أن تقوله[٢٩]، وهي لغة خلق لالغة تعبير، وهي رحم لخصب جديد، أو هي غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتوهج[٣٠]، وهذا مايفسّره أحد الدارسين بمغامرة رفض التراث والعالم بغرض الكشف عن عالم جديد، والانتقال من الحالة الشعرية إلى التجربة الشعرية، والتفلّت من القيد إلى رحاب المجهول بحثاً عن الحرية[٣١].

٢-التعبير بالرمز والأسطورة والقناع: إن صلة الشعر بالرمز والأسطورة قديمة، ولكنها في الشعر المعاصر بعامة والشعر السوري اللبناني بخاصة كثرت حتى كادت تطغى على شعر خليل حاوي وأدونيس وعلي

الجندي وفايز خضور ومحمد عمران إضافة إلى القناع الدرامي، وهذه ظاهرة درامية أنقذت الشعر من غنائيته التي هيمنت عليه فترة ليست بالقصيرة.

٣- قصيدة النثر: إنّ الدعوة إلى قصيدة النثر بدأت في وقت متقارب عند أدونيس وأنسي الحاج وإن كانت بعض المحاولات قد سجلت تطوراً ملحوظاً في هذه الظاهرة، وبخاصة عند أورخان ميسر وعلي الناصر في «سريال» وبعض أعمال الماغوط وكثير من الشعر اللبناني، ولكنها بدأت تشيع لدى الشعراء والنقاد بعد أن صدر ديوان «لن» لأنسي الحاج بمقدمة وافية عن هذه القصيدة، ثم عمّت التجربة عند كثير من الشعراء اللبنانيين والسوريين، ويصفها بول شاوول بأنها «محاولة دائمة التخطي والتبدل»[٣٢]، وهي التي استطاعت أن تحرّر الشعر والنثر معاً من الخطابة، «فتحققت النقلة عبر قصيدة النثر من إيقاع الخطابة إلى إيقاع الصمت، إلى الإيقاع الداخلي النفسي لكي يأخذ التعبير على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها... هكذا غادر الشعر جنس النظم، وغادر النثر جنس التقريرية. وصار ثمة كتابة شعرية. هذا هو إنجاز قصيدة النثر»[٣٣].

٤- الكتابة الشعرية: يعرّف أدونيس الكتابة الشعرية أو قصيدة الكتابة بأنها لاتخاطب السامع عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر، نصّاً يشاهده ويتأمل فيه[٣٤]، وهذا يعني إشراك العين في عملية التلقي إذ دخلت إشارات وحركات ورسوم جديدة يدركها القارئ لاالسامع، فتحوّل مجرى الكتابة من الأذن إلى العين ومن الاستماع إلى القراءة، وهذا يعني أن الشعر يتجه من الموسيقا إلى الصورة ومن الغناء إلى الفنون البصرية بوساطة الكتابة، وفي «مفرد بصيغة الجمع محاولات لقصيدة الكتابة في إبراز بعض الكلمات[٣٥]، وفي البياض وتوزيع الكلمات[٣٦]، وفي استخدام الإشارات الرياضية والأسهم[٣٧]، وهذه القصيدة الجديدة تعيد إلى الأذهان ماكان يردّده الشعراء من أن طريقة القول أكثر أهمية مما يقال.

وثمة تساؤلات كثيرة تحتاج إلى أجوبة في مسار حركة الشعر المعاصر في سورية ولبنان، منها: هل أدّى الهرب عند بعض الشعراء من الواقع الحقيقي إلى الواقع المتخيّل إلى خلق واقع بديل أو أنه أدى إلى تعميق الهوّة بين الشاعر والمتلقي في الابتعاد عن المشكلات المصيرية التي تواجه الإنسان في هذه المنطقة، وبخاصة عند شعراء الاتجاه الأول؟ وهل يعني الواقع المتخيّل عودة الرومانسية بثوب جديد ومسار جديد عند بعض شعراء الاتجاه الثاني، وعلى رأسهم الشاعر علي الجندي الذي انغمس في موضوعات شديدة اللصوق بذاته، وهي تتّسم بسوداوية يتعذر عليه الخروج منها؟ ثم هل استطاع هؤلاء الشعراء أن يحققوا شعرياً مادعوا إليه من دعوات مختلفة على المسار النقدي، ولاسيما ما جاء في تنظيرات أدونيس؟

وإذ كانت نظرية هدم القديم مشروعة فإن الإنسان يهدم ليبني جديداً، أما الشعراء الذين اتخذوا الهدم مبدأ لهم فإن ذلك يعني أن الدعوة إلى التغيير والهدم تصبح هي ذاتها بحاجة إلى تغيير وهدم، لأنها لم تقم على فكرة محدّدة، فـ«كلّ شيء في الحياة ينهّد إلى أن يتحول إلى فكرة»[٣٨]، ولكن أدونيس استهوته فكرة الهدم المجرّد فأخذ ينادي بها في نثره وشعره:

ماذا ستفعل، أيها الشعر، مابذارك الجديد؟
في بلدان تزدهي بجدبها
في لغات تفرز الأوبئة . . .
هل يكفي أن تتطوّفَنَ وأن تتبركن؟
إذن، قل أنا الطاغية وأعلن جمهورية الهدم.
حقّاً أنا الطاغية وأعلن جمهورية الهدم/
ألا، فلتكنْ شغَلكَ الرئيسَ، أيها الانشقاق،
وليهتزَّ تحت حواسّنا عرش الأشياء، ولتتزلزلْ
دولة الموازين،-

قولوا لأحلامكم أن تأخذ مكان النجوم
وتتدلّى،
قولوا لأفكاركم أن تأخذ مكان الشجّر وتتأصل،
احتضنّا، ياجنسَ الوله، - مابعد الملاك ماقَبل
الشيطان،
والنفي لكَ، أيها الرضى!(٣٩)

ويدعونا أدونيس أن نغيّر باستمرار مقاييسَنا الشعرية والجمالية والإبداع على اللاّشكل واللانموذج، فـ«كل شكل كاف بذاته، نموذج ذاته»(٤٠)، فهل يعني ذلك أن يكون الإبداع قفزاً لاتطوراً؟ وألايخشى من أن يؤدي القفز المتواصل إلى أن يسقط المرء أحياناً في الهاوية؟ ثم كيف يطالبنا أدونيس بلغة مغسولة من آثار الآخرين، وهو يعود إلى هؤلاء الآخرين في استلهام ماكتبوه (الصقر- إسماعيل- عائشة- علي- مهيار- الشلمغاني... إلخ)؟؟؟. كما تتلطّخ لغته الشعرية بآثار بيرس وبونفوا وسعيد عقل وسواهم؟

إن استشراف مستقبل القصيدة المعاصرة في سورية ولبنان يتضمّن ماهو عام وماهو خاص، فالعام مايخصّ الجنس الشعري في العالم، وإذا كان أحد الشعراء المغاربة يرى أن الشاعر يواجه اليوم مشكلة خطيرة في انصراف الناس عنه إلى متع هيأتها الحضارة الجديدة وأن المستقبل لحضارة العلم، وأن الإنسانية لن تستعيد حضارة الأدب من جديد(٤١)، فإن ردّ أدونيس وسليمان العيسى وطراد كبيسي ومحمود أمين العالم على هذا الرأي ورفضه وتفنيده(٤٢) وجيه كلّ الوجاهة، لأن الشعر العربي بعامة والشعر السوري- اللبناني بخاصة يتطور تطوراً ملحوظاً منذ بدايات هذا القرن، ثم إن انصراف الناس ليس عن الشعر، وإنما هو عن اللاشعر. وإذا آمنا بمستقبل الشعر بعامة ومستقبل الشعر في سورية ولبنان بخاصة، فما هو مستقبل القصيدة المعاصرة عندنا؟

إنّ عملية استشراف المستقبل في زحمة الآراء النقدية المختلفة أمر صعب، صحيح أن الدارس يستطيع أن يرسم بعض الخطوط الأولية وأن يستنتج بعض النتائج من خلال مسيرة ما، ولكنّ عمله يظلّ في حيّز الترجيح والاحتمالات لأنه ينتقل من وصف ماهو موجود إلى وصف ماهو غير موجود وتحديده وكأنه حاضر بين أيدينا، ومع ذلك يمكننا أن نقول: إن القصيدة المعاصرة تقدّمت جمالياً أشواطاً بعد حزيران، ثم إن بعض الدارسين قد أدلوا بدلائهم في استشراف المستقبل الشعري، فقد رأى بعضهم أن قصيدة النثر هي التي تحمل طموحات المستقبل الشعري[٤٣]، ورسم آخر مستقبل الشعر من خلال آفاق التطور المحتملة أمام المطولة التي تسير في اتجاهات الروح الملحمية والبانوراما المسرحية والروح القصصية[٤٤]، وهذا مايسميه في مكان آخر «الرواية الشعرية أو الملحمة الشعرية الحديثة»[٤٥].

ولكننا إذا عدنا إلى قراءة الشعر العربي منذ بداية هذا القرن وجدنا أن ملامح الروح الملحمية قد وجدت في كثير من الأعمال الشعرية المطولة، وأن الرواية الشعرية متوافرة في بعض ملامحها بدءاً من «الجنين الشهيد» و«نيرون» لمطران، ووصولاً إلى «حفار القبور» و«المومس العمياء» للسياب و«العازر١٩٦٢» لحاوي، وإذ كان الشعر قد تطوّر فإن القارئ نفسه قد تطور هو الآخر، كما أن الأذواق تتطور وتتغيّر، ولذلك فإن قصيدة المستقبل هي التي تعبّر عن زمانها ومكانها بما يخبّئه المستقبل من أحداث وإنجازات وانتصارات أو نزوحات جديدة، أو هي التي تعبّر عن كل زمان ومكان بنكهتها المستقبلية.

ولذلك فإن قصيدة المستقبل ستحمل صفات المستقبل وتعبّر عن أحداثه، وستخاطب قارئ المستقبل الذي يُتوقّع منه أن يكون مختلفاً كلّ الاختلاف عن قارئ الأمس وقارئ اليوم بما يمتلكه من معارف لتمييز الإبداع من التقليد، وإنها ستكون تطوراً للقصيدة المعاصرة، وهذا مايؤكده أن

القصيدة المعاصرة هي تطور لما سبقها منذ بدايات هذا القرن، وهي تسير في اتجاهات مختلفة: غنائي/ موضوعي- الابتعاد عن الجذر التراثي/ استلهام الجذر التراثي وتوظيفه... إلخ، وسيكشف لنا أو لأبنائنا أو لأحفادنا المستقبل عن الاتجاهات ذاتها وقد تطورت تطوراً طبيعياً أو غدت تيارات أدبية، فتصبح القصيدة القصيرة ومضة، وهي أقلّ قصراً مما هي عليه اليوم وأكثر اختزالاً وتكثيفاً، فالعصر يتسم بالسرعة والتركيز والاختلاف، وتكشف لنا القصيدة الطويلة عن بنية ملحمية جديدة في قصيدة الكتابة نفسها لولادة شعراء جدد يستلمون الراية من شعراء اليوم ويسيرون بها نحو آفاق جديدة وأبنية جديدة.

الهوامش:

١- للتوسع: الموسى، د. خليل- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر- دمشق (مطبعة الجمهورية)- ط١-١٩٩١- ص ص٢٨-٣٧.

٢- للتوسع: اليافي، د. نعيم- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث- دمشق (منشورات اتحاد الكتّاب العرب)-١٩٨٣.

٣- للتوسع: الشمعة، خلدون «الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة» في «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين»- إعداد عائد خصباك- بغداد (دار الحرية للطباعة)- ١٩٨٩- ص ص٢٧-٢٨.

٤- التحدّي العظيم- شعر- س١٠-ع٣٨- ربيع١٩٦٨-ص ص٧-٨.

٥- عبود، حنا- النحل البري والعسل المرّ- دمشق (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي)- ١٩٨٢-ص٤٢.

٦- أنا الذي رأيت- دمشق (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي)-١٩٧٨-ص١٢٣، وانظر الصفحات٢٥-٢٦ و٤٠-٤١ و١٠٩-١١٠ و١١٦-١١٧ و١٢٠-١٢٤.. إلخ.

٧- ستائر الأيام الرجيمة- بيروت (دار فكر للأبحاث والنشر)-ط١-١٩٩١-ص١٣.

٨- حاوي، خليل- من جحيم الكوميديا- بيروت (دار العودة)- ط١٩٧٩١-ص ص٤١-٤٢.

٩- أنا مشلكم أيها العرب: تراث قديم بلغة جديدة- شعر- س٩-ع٣٥-صيف ١٩٦٧-ص١٨.

10- Breton, André- Manifestes du Surréalisme- Paris (Gallimard)- 1972-P.18.

11- Durozoi, Gérard et Lecherbonnier, Bernard- La surréalisme- Paris (Larousse)-1972- p.83.

12- Cohem, Jean- Structure Du Langage poétique- Flammarion- 1978-P.95.

١٣- أبي شقرا، شوقي- سنجاب يقع من البرج- بيروت (دار النهار للنشر)- ١٩٧١- ص١٠.

١٤- أبي شقر، شوقي- يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً- بيروت (دار النهار للنشر)- ١٩٧٩-ص٩.

١٥- شاوول، پول- وجه يسقط ولايصل- بيروت (دار النهار للنشر)-١٩٨١-ص١٤.

١٦- مفرد بصيغة الجمع- بيروت (دار العودة) ١٩٧٧-ص١٢.

١٧- العلاق، د. علي جعفر «الشاعر العربي الحديث: رموزه وأساطيره الشخصية»- من كتاب الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين-م.م.س- ص٧٦.

١٨- انظر دراسة هذه القصيدة: الموسى، خليل- وحدة المناخ الشعري في الملاحة- المعرفة-س١٩-ع ٢٢٨- شباط ١٩٨١.

١٩- انظر دراسة هذه القصيدة: الموسى، خليل- مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر- الموقف الأدبي- ع١١٤- تشرين الأول ١٩٨٠.

٢٠- النحل البرّي والعسل المرّ- ص٦٨ ومابعدها.

٢١- انظر: بيضون، عباس- الحداثة الآن: بحث في حركة الشعراء الشبان اللبنانيين-

مواقف ٣٤.

٢٢- انظر: موسى، د. منيف- الشعر العربي الحديث في لبنان- بيروت (دار العودة)-ط١ ١٩٨٠-ص ص٢٢-٢٦، والصميلي، د. يوسف - الشعر اللبناني: اتجاهات ومذاهب- بيروت (دار الوحدة)- ط١-١٩٨٠-ص ٣١٢. ومنصور، مناف- مدخل إلى الأدب المقارن- بيروت (منشورات مركز التوثيق والبحوث)- ١٩٨٠ص ص ١٣٤-١٤٧.

٢٣- انظر: جيدة، د. عبد الحميد- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر- بيروت (مؤسسة نوفل)- ط١- ١٩٨٠-ص٣٢٠.

٢٤- النحل البرّي- ص٢٠٨.

٢٥- انظر مقتطفات منها في كتاب «مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره»- إيليا الحاوي- بيروت «دار الثقافة»١٩٨٧- الصفحات ١٩٣ و٢٣١- ٣٣٢ و٢٣٩ و٢٨٨-٢٩٠ و٣١٧... إلخ.

٢٦- انظر مجلة «تحولات»- العدد الأول.

٢٧- انظر حول اختيار هذا اللقب: الشرع، د. علي- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس- دمشق (اتحاد الكتاب العرب) ١٩٨٧ ص ص٨-٩.

٢٨- للتوسع انظر: الموسى، د. خليل- يوسف الخال شاعراً- المعرفة-ع٣١٢-٣١٣-ك١ وك٢ ١٩٨٩.

٢٩- أدونيس- مقدمة للشعر العربي- بيروت (دار العودة)- ط٣-١٩٧٩-ص١٢٦.

٣٠- نفسه- ص ص١٢٦-١٢٧.

٣١- منصور، د. مناف- عقلية الحداثة العربية البحث عن البعد الثالث- بيروت (مكتبة صادر)- ١٩٨٦-ص ص٥٣-٥٤.

٣٢- حول مصطلح الحداثة- فكر-س٨-ع٥٢- شباط١٩٨٢- ص١١٢.

٣٣- منصور، د. مناف- عقلية الحداثة العربية- ص١١٩.

٣٤- صدمة الحداثة- بيروت (دار العودة)- ط١- ١٩٧٨-ص٣١٠.

٣٥- انظر الصفحات: ٣٧ و٣٨ و٤١ و٤٣ و٤٦ و٥٦ و٦٥ و٦٦ و٨٤ و١٠٥ و١١٠ و١١١... إلخ.

٣٦- انظر الصفحات: ١٢ و١٣ و٢٢ و٢٥ و٢٨ و٣٤ و٦١ و٦٨ و٧٢ و٧٥ و٨٢ و١٣٩ و١٥٣ و١٧٥ و٢١٣ و٢٥٢... إلخ.

٣٧- انظر الصفحات: ١٦ و٣١ و١٢١ و١٢٦ و١٢٧ و٢٠٧ و ٢٨٠ و ٢٥٤ و ٣٠١... إلخ.

٣٨- منصور، د. مناف- عقلية الحداثة العربي- ص٢٩٣.

٣٩- كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل- بيروت (دار العودة)- ط١٩٨٠١-ص ص١٣٥-١٣٦.

٤٠- مقدمة للشعر العربي- ص١١٨.

٤١- انظر ماجد، جعفر- «أنا والشعر» في كتاب «في قضايا الشعر العربي المعاصر- دراسات وشهادات- تونس- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- ١٩٨٨- ص٢٩٣.

٤٢- نفسه- ص ص٢٩٦- ١٠٣.

٤٣- انظر: شاوول، بول- ندوة «القصيدة العربية بين التشكيل النثري والتشكيل الإيقاعي»- فكر- س٨- ع-٥١- كانون الثاني ١٩٨٢- ص١٩٧، وانظر: جيدة، د. عبد الحميد- الاتجاهات الجديدة.. ص٣١٧.

٤٤- عبود، حنا- النحل البرّي- ص ص٢١٨- ٢١٩.

٤٥- نفسه- ص٢٥٤.

* * *

ابـــداع

شعـــر

الثلاثـــون

ثائر زيـن الديـن

ثلاثون عاماً..
أمازلت كالأمس، تركضُ خلف فراش الحقول؟
فؤادك حصالةٌ للأماني،
وروحك مكتظةٌ بالخيول.
ثلاثون عاماً..
أمازلت تبني بيوتاً من الطين
قربَ الغدير.

---

* ثائر زين الدين: أديب وشاعر من سورية، من أعماله: «لما يجيء بعد المساء».

أما زلت - كالجدي - تصعدُ تلاً،
وتهبطُ وهداً،
وتسبحُ في غيمةٍ من حبورْ!؟
وتسرحُ في موسم الخصب خلفَ المواشي
فتجمعُ أصحابك الأشقياء لدرسِ البراريَ
ويخفقُ قلبك في مشهدِ الحُبِّ
- كالطير -
تغلي دماكَ
تفورُ الينابيعُ تحت لسانكَ
تهتزُّ ساقاك كالغصن في الريح
يجمعُ أنفُكَ رائحة الحُبِّ جيشاً
سيغزوكَ بعد سنينٍ
وترجعُ في ثلةِ الأشقياء الصغار إلى الحيِّ
والشمسُ تغطسُ خلفَ التلولْ
ثلاثون عاماً
بعيدٌ إذاً عن حقول الكهولةِ
لكنّ خلفَكَ يمتدُّ سهلُ الطفولةِ
تمتدُّ أحلى « الشقاوات»
حُبُّ التسكعِ

صنعُ السيوفِ من الشجرات القريبة
تنظيمُ تلك المعارك مابين صبية حارتكمْ
والجوار
فتقريعُ أمكَ حين تؤوبُ إليها
كفزاعةٍ للطيور
فطعم ابتسامتها حين ترضى
وعطرُ تنانيرها العربية
ضيقُ أبيك – وقد همَّ أن يستريحَ –
بحبلِ السؤال الطويل .. الطويلْ!
ثلاثون عاماً
ثلاثون عصفورةً غادرتكَ!
إلى أينَ؟!
هذي الطيورُ الغريبةُ
كيف اختفت فجأةً؟!
نفضتْ فوق رأسكَ أحزانها
وغباراً جليل!
ثلاثون عاماً
حروبٌ مع الريح
شوقٌ إلى مُدنٍ لم تزُرها!

إلى عالمٍ كابتسامةِ طفلٍ!
إلى نسوةٍ كنَّ يهربن – عند المسا–
من نشيد الأناشيد
من شفتي شهرزاد
وكنتَ تَلملمُ أحلامهن عن الليل
كنتَ تَصيحُ بهنَّ:
«تزينَ، واضحكنَ، وارقصن
كيفَ سننفقُ هذا الفؤادَ؟!
أنرميه من شرفة البيت»!
كنتَ تلوبُ
تذوبُ
وتذهب في الحُبِّ
أبعدَ من عطر آباطهنَّ
ومن ميسةِ القدِّ
أو حمرة الخدِّ
تكسرِ كُلَّ القوانين
كي تشعرَ امرأةٌ أنها امرأةٌ
كي ترى الأزرق المتلاشي
وقد غاب في روحها الدهرَ،

كي تتذكر : أين أضاعت قوارير طيبتِها
حينما خرجتْ من مياه المحيطِ
وأين بكتْ
حينما جرفَ الموجُ فستانها السمكي
ومرآتها الصادقةْ
ثلاثون عاماً . .
ستُدرك ذات مساء خصيب بحناء أنثى
بأنك أبليت كلَّ السراويل
فوق المقاعد
في قاعةِ الدرس
في المكتباتِ
وأنك نافستَ سوسَ الخزائنِ
عثَّ القراطيسِ
أنك تجترُّ حبراً وقشاً
وأنك كنت كحي بن يقظانَ
تدخلُ قلبَ الغزالةِ
تسري مع الدمِّ في كل عرقٍ
تحلّل . تحلمُ
تمشي على النصل مُتشحاً بالبلاء

وتبحثُ عن شعلةٍ للبدايةِ
عن أنجمٍ للسعادةِ
تزعمُ أنك بالوجدِ تقطعُ درب السموِّ الطويلْ . .
وتبحثُ تبحثُ
والقومُ ياحيُّ - قومَ سُلامان - محضُ قطيعٍ
يساقُ إلى مايحبُّ الرعاةُ
فيذهلُ عنكَ . .
ويمضي إلى زمنٍ من أفولْ
فعشْ في مدائنكَ الفاضلاتِ
أو اخلعْ - كخاتمِ عرسكَ - أفكارك الضارياتِ
وغُصْ في الهموم الصغيرةِ
أصدافَ بحرٍ تجمدَ في كوكبٍ ذابلٍ .
ثم هاأنتَ تُدرك في آخر الأمرِ
أن الجزيرة أرحمُ
تعتادُ هذا الخواءَ المعلق في الأفقِ
كالبدرِ
تعتادُ قيدكَ
والطائرَ المتوحّشَ يقتاتُ قلبكَ
تعتادُ همهمةَ الريحِ

في أذن النخلِ:
« إما قتيلٌ وإما ذليلْ»
وتعتادُ همسكَ في آخر الليل:
« هلاّ بلغتُ مقامَ الوصولْ»
ثلاثون عاماً . .
ومن حولك الآن مقبرةٌ !
أمةٌ تتهاوى كثورٍ جريحٍ
فيستنبتُ الطامعون ملوكَ الطوائفِ
في دمها
ويقهقه أبناؤها الأوفياءْ
بلادٌ تقيمُ على هامشِ الدهرِ
ليست تموتُ
فتُبعثُ ثانيةً
أو تعيشُ فنَزهرَ فيها
وليستْ تزولْ!
بلادٌ ستمنحُ من يفتديها زهوراً
وفطراً يخبيءُ في عبقِ السهلِ
سُمّاً ثقيلْ !
ثلاثون عاماً . . ونصفُكَ طينٌ

وتجهدُ أن يصبح الطينُ روحاً
وأن تصبح الروحُ أجنحةً
أن توزّعَ بين الرفاقِ المحبة أرغفةً
أن تكون لهم مثلَ سُلّم يعقوبَ
تجهرُ بالصوت :
« ياربُّ لاترهفِ السمعَ
إنَّ لهذي الحياةِ اللعوبِ
-ورغم قطار التنهدِّ-
وجهاً جميلْ
وإني وإن كنت لم تضع الفأسَ
في راحتي
والجمار على شفتي
فسأزرع في كل نفسٍ
- إذا اسطعتُ-
رمّانةً
سوف ألهجُ بالحبِّ
قلبٌ أنا أيُّها الربُّ
أو من أن حياتي بكلِّ الذي مر منها
وماسوف يأتي

بكل الحلاوةِ
كل المرارةِ
كل البرودةِ والدفء ملكي
وأني ماعشتُ ثانيةً عبثاً
ماشممتُ بنفسجةً عبثاً
ماابتسمتُ لعاشقةٍ عبثاً
ماقطعتُ طريقاً لأندمَ
ماحرث القلبُ أرضَ المحبةِ
إلاّ وأورقت الروحُ .
أو من أني في كل وقت
سأبدأ – إن شئتُ – درباً جديداً
وأصنعُ من شُربةِ الماءِ
واللقمة المشتهاةِ جناحاً
على شفتي عسلُ الكلماتِ
وعكازتي مهجةٌ لاتلينُ
وروحي
الدليلْ

* * *

ابـــــداع

الدخول إلى المتاهة
الخروج من المتاهة

صالـــح الرحـــال

ولاأعرفُ هذا الدَّعيَّ القتولَ - ابنَ أمّي-
أكان أخي
أم أنهُ الغامض المستحيلُ؟
احتوتني المواويلُ حين الدخولِ
إلى ساحة القلبِ
والقلبُ هذي الإجاصةُ

* : صالح الرحال: أديب وشاعر من سورية، له عدة دواوين ، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

قُبّتُها معبرٌ لاجتياز المسافةِ
مابين لُغمِ الدخيلِ،
ونعشِ القتيلْ
أيُعقلُ أني تعرّفتُ أسماءَهُمْ
واحداً. واحداً
وكان الحسابُ العسيرُ،
التمرُّغُ في حمأة الصلصل المُرّ
هذي المفازاتُ عالقةٌ في يدي والذراعِ
وصدري كلُّ اغتراب الطقوسِ
وهذا الجحيمُ الطويلْ.
سلامٌ على مشهد الذُّلّ
ضمَّ المحبِّين من كلِّ حدبٍ
وهذا الغُرابُ كقبرٍ تناسل سقفاً
من الغاسقِ الليلِ
والأرضُ عورتنا لاجتياز الفضاءِ الهيُولى
وأنّى توجَّهتَ.
لاسامرٌ ضمَّ روحكَ
لاموئلاً كانت الدارُ
لافسحةً كنتَ فيها النزيلْ.
ويصرعُكَ الوقتُ

تمضي إلى المشهد الحجريّ
على حافة السيف
زيتونةٌ جفَّ فيها الفتيلُ
وصفصافةٌ مات فيها الهديل.
نجمةٌ، نجمةٌ، نجمةٌ، كلَّ ماجمَّع الدربُ
والفلسفاتُ، وأسطورة الموتِ والبعثِ
والضلعُ ذاك الغويُّ بحوائه
فتنةً واشتهاءْ
ادخلي في عظامي وكوني أنا،
أنت هذا الفضاءُ الجميلْ:
نجمةٌ، قمرٌ، وكتابٌ عن المومياءِ
وعرشٌ بدا فارغاً أو مليئاً
بما لايشاهدُ في بصرٍ زائغٍ
والسماواتُ ميلْ.
ربما كان وقتُ البزوغ، وفجرُ التكاوينِ
شاهدنا البكرَ
أنّا دخلنا المتاهة
لكنَّ أكبرنا كان يُفضي إلى نفسه،
ومن نفسه للجموع، مهاداً لهُ
أوصلتهُ القبيلةُ سيفاً

يردُّ السيوفَ البعيدةَ
يحمي القريبَ
ولكنهُ مغرقٌ في تكاوينهِ
لاينامُ على حجر واحدٍ
والظهورُ مرايا يحاورها .
لابدَّ أن المسافة - مابين (رع) و(تموز) و(البعلِ)
والباقيات ، وما في الغدِ الغيْبِ
من فاجعات تُخبأُ -
ساكنةٌ في شحوب الأصيل .
يصطفي اللهُ روحاً تُماحكهُ قدرةً
آدماً من أديم يكونُ فيه العظامَ
وجلداً وروحاً ، ويشْرَعُ في العقلِ
ذاك الذي ضجَّ
حتى يروِّض فيه الجموحَ ، سبيلاً إلى الخلدِ
ثُمَّ استراحَ على عرشه الماءِ
والماءُ صورتنا في غموض السبيلْ .
يصطفي اللهُ شعباً ، أوادمَ
كُلاً يُدغدغُ ليلاهُ
هذي طريقي اتبعيني
لك المجدُ في لحظة الخلقِ

والمجدُ بعد العبور، وأنت الخلودُ الطموحْ.
ويكفي من الماء في صحصحٍ من سرابٍ
تعبنا على كاهل الأرضِ
ثمَّ استقامَ النشيدُ
وهذا المديحُ الطويلُ لسيدة الماءِ
علَّ البحارَ التي راودتني وراودتُها
لابتكار الطقوس
تُسلسلني كوثراً سلسبيلْ.
ليصعدَ (طاغور) من شهوة الأرضِ
لوزاً وخوخاً، يُعرِّشُ (جني الثمار)
على قُبَّة اللازورد
وينداحَ صوتُ الصهيلْ
(وأعمى المعرة) ماكان إلا امتدادَ المسافاتِ
مابين (هومير - طه)
وذاك الذي لفَّهُ العشقُ
(جيكور) قريتُهُ في الضلوعْ.
شهيداً يموتُ الذي باع دنياهُ
(يادنقلَ الخلد)
بالموجِ يرفعهُ تارةً
والسراجِ الضياءْ.

أيعقلُ أني سأنسى النشيجَ الذبيحَ
وهذي القيودَ التي طال عهدٌ
وطال الرضوخ .
أيُعقلُ أني سأدخلُ نفسي
وأُخرجُ خلقاً جديدْ .
قصيداً يمُدُّ قيامتَهُ
في فضاء الرغيفِ
وشمساً تُكلِّلُها الروحُ
بازغةً في الشروقْ .
أكبرُ سُبعاً ، وسبعاً أكبِّرُ
هذا البزوغَ الجليلْ .

* * *

ابــداع

قصــــة

نــــورا

د. محمد ابراهيم الحاج صالح

لاأحد يعرف مدى الضيق الذي كنت أحسه عندما يقولون لي « هذي بنت عمك وزوجتك في المستقبل». ضيق يجعلني أصرف بأسناني وأشد قبضتي وتنتابني رغبة بضرب أبي أو أمي أو أي من أعمامي وزوجاتهم عقاباً على هذا الكلام القاهر، وأخيل لنفسي واحدهم محطم الرأس أو مبقور البطن من ضربتي

* د. محمد ابراهيم الحاج صالح: أديب وقاص من سورية، عضو جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب

الغاضبة التي أضع فيها كل غلي وكرهي لهم ولـ«نورا» ابنة عمي المشلولة، بلوتي وسبب عذابي.

يقولون لي «هذه بنت عمك وزوجتك في المستقبل» فأمتلىء كرهاً، وأصرخ في وجهها، وأرفسها خلسة وأنا مارٌّ دافعاً بكل حقدي في ساقي، وتصرخ هي بصوت صاوٍ كما لو أنها طعنت، فيزداد غضبي وحنقي، وأبرر لنفسي حقدي الطافح لأن صرختها لا تتناسب والرفسة، وتفور رغبتي في ذبحها، وأتصور نفسي، بيد قابضاً على شعرها عاطفاً رقبتها إلى الخلف حتى يتحدب عنقها وأرى حنجرتها تعلو وتهبط وهي تحاول بلع ريقها المتكثف من الخوف، وباليد الأخرى أحز بالسكين فينفر الدم شاخباً ويصيبني رشاش منه وتشخر هي من قصبة مقطوعة وتجحظ عيناها، ثم تهمد بلا روح.

قبل ابتلائي بها كنت مدللاً، حراً، حركاً، عبثاً فأنا أكبر الأحفاد الذكور لجدي الذي لم يسمح لأبي أو أي من أعمامي السبعة بالانفصال عن البيت الكبير ولاعن العمل المشترك في حقول قطننا وحنطتنا حتى عمتي المتزوجة من رجل غريب ضمها إلينا.

منذ اليوم الأول الذي أخرجوها فيه من البوسطة المقلوبة ابتدأت محنتي، مات كل من فيها إلا هي. مات أبوها ماتت أمها. وبقيت هي قدراً لي، وكنت أحس إحساساً غامضاً بالمشاعر المتناقضة التي تضطرب في قلب جدي وأعمامي وزوجاتهم وكذلك أمي وأبي تجاهها، فهم وإن كانوا في العلن يحيطونها بعناية ملؤها الإشفاق والحنان، فإنهم في دواخلهم ينظرون إليها كعقبى مشؤومة لمن ماتوا في ذاك اليوم المثلج حيث وقفت أسرتنا ترقب البوسطة وهي تنحدر من الهضبة شرقي القرية، كانت يدي في يد جدي وكنت أسمعه يتمتم، بدت لي البوسطة كأنها لعبة معلقة على جدار، ببطء شديد كانت تهبط الهضبة وفجأة رأيتها تسرع كأنها تقع، راحت تتمايل وتترنح في سرعتها كأنها عنكبوت قرر بغتة النزول من زاوية الجدار إلى

الأرض، أحسست بيدي تنضغط في يد جدي الخشبية اليابسة الأصابع وهو يجهر بكلمات من القرآن ويتسرع في لفظها مع تسرع البوسطة ويميل بجذعه مع ميلانـها وتأرجحها وعندما انفلت مسار البوسطة وصارت تنحدر بسرعة هائلة راح يدح بكلمة « الله الله الله» وفي النهاية تدحرجت البوسطة على جدار الهضبة وبدت مثل حجر يتقلب ساقطاً على صفحة تل»، كما تقلبت لفظة الله على لسان جدي وتساقطت غير مميزة « آهوو. . آهووو» تراكض أعمامي وزوجاتهم وأبي وأمي، ومن القرية انفجر الركض والصراخ، وبقينا أنا وجدي جامدين بعد أن استقرت البوسطة على ظهرها بزمن طويل، ننظر الناس كأنهم قطيع ماعز وهم يرتقون الهضبة

هي الوحيدة بقيت حية من كل الذين هرست البوسطة أجسادهم لكنها خرجت مشلولة مبهوتة قالوا: « إنها خرعة الحادث أياماً وتشفى» ولم تشفَ لا لأي سبب وإنما لأتعذب معها. دار بها جدي من طبيب إلى طبيب وأنا معه أساعده في حملها وأخدمها، فإذا طلبت ماء أحمله إليها وإن طلبت طعاماً أطعمها، وماكنت بعد قد مللت، بل كنت في الأيام الأولى أفتل حولها وأسألها إن كانت تريد شيئاً، وعندما أحملها - رغم أنني لاأكبرها بكثير - كنت أسر، تشبك هي يديها حول رقبتي، وأمرر أنا يدي تحت إليتيها وأشبكهما، ثم أنوض وأحس بأنفاسها على رقبتي، وتتذمر هي: « لاتعرف كيف تحملني دع جدي يحملني» ومرة بعد مرة رحت أحس بالنقمة عليها، فأنا أجهد نفسي في حملها وهي تقول: « لاتعرف كيف تحملني» كل الأطباء قالوا: إنها مصابة بالشلل الذي يشفى، كانوا يقولون: المسألة مسألة وقت، أعصابها سليمة، ولاتوجد علائم أذية دماغية أو عصبية، سترونها في يوم وقد قامت على قدميها فقط تصبروا فالمسألة مسألة وقت لكنها لم تقم، بل بقيت كسيحة ثلاث سنوات، وبقيت أنا مربوطاً إلى شللها ثلاث سنوات أيضاً

« در بالك على بنت عمك» يقولها كل واحد منهم وهو يخرج إلى الشغل، وأبقى أنا معها، في الشتاء أمام موقد النار، وفي الصيف تحت

شجرة التوت الكبيرة ويوصونني: « انتبه إذا طارت جمرة على فراشها ماتت محروقة» وأنا أدمدم في نفسي: « فلتمت» عندما تميل الشمس حول فراشها إلى الظل» وأنا أفكر في السر» فلتحرقها الشمس» وماأن نصبح وحيدين حتى أبدأ بتعذيبها، أحمل عود قطن متوهج الجمرة في طرفه، وأنفخ على الجمرة مرات حتى تتساقط الشهب منها، وأروح أقربها ببطء إلى ساقيها المشلولتين رمز عذابي وعجزها، فتنوض بأعلى جسدها مستندة على كفيها وتزحف مبتعدة والنفور والكره في وجهها وتصرخ: « ياجدي ياجدي» وأنا أعيد غمس العود في النار إلى أن تتجدد الجمرة، وأركزه مستقيماً أمام إحدى عيني اغمض الأخرى، وأعين نحو بؤبؤ عينها كأنني أسدد من خلال فوهة بندقية وأقربه متمهلاً ليطول عذابها وصراخها، وتصرخ هي: « يا جدي ياجدي» وفي الصيف بعد الإفطار تحت شجرة التوت ينفض الجميع إلى العمل حتى الأطفال الرضع تحملهم زوجات أعمامي في أسرة خشبية مرتجلة ويضعنهم في ظل شجيرات القطن حيث يعملن، وأبقى أنا وهي، أتسلق شجرة التوت الكبيرة، ومن الأعلى أهز الشجرة فتتساقط عليها حبات التوت كالمطر، أو أحمل في جيبي رمانات صغيرة لأقذفها بواحدة منها بين الحين والآخر، أو أروح من مكاني العالي أعيرها وأسخر منها « ياكسيحة. يابوالة. ياأم خر..» وعندما يمشي الظل شرقاً وتصعقها الشمس تقول متمسكنة: « الله يخليك جر فراشي إلى الفيء» فأقول لها: « لاتتمسكني ياحية التبن». الشمس زينة ليتها تكوي قلبك وتموتين». وأنزل من الشجرة وأمر بها وأرفسها بقدمي، وأقذف نفسي في خزان الماء الكبير المفتوح للشمس والريح حيث تصب مياه البئر، وأصخب وأصيح متظاهراً بالفرح والتفاجؤ ببرودة الماء كي أقهرها، وأظل أتسلق جدران الخزان الاسمنتية وأنا أغني بصوت عال، ثم أقف على ظهر الجدار وأتهيأ للقفز وأنا أضرب بكفي صدري وعضلات فخذي متجاهلاً تماماً النظر ناحيتها، وأصرخ صرخة سعيدة متظاهراً بالتخوف من لسعة الماء، وألقي بنفسي وكلما عادوا من

العمل شغلت هي اسطوانة شكواها « ياجدي أحرقني بالجمر هنا» مشيرة إلى مابين عينيها حيث لم تلمسها الجمرة أبداً، فيأكلني الغضب من كذبها، و«ياجدي رفسني برجله في بطني» وتتألم كاذبة « آه يابطني. . آه يابطني» وأشد أنا قبضتي وأتخيلني ألكمها على صدغها محطماً جمجمتها وأحس في ظل حقدي إحساس من يكسر قشر بيضة ويجيب جدي دائماً « لاتزعلي منه فهو عريسك في المستقبل » فتبكي وأنقهر أنا. مرة واحدة ضربني جدي. استقبلته بالدموع المنافقة المنسكبة بغزارة وهي تشهق كأنها تطفح دمعاً وزفرات. قال لها: « مابك خير إن شاء الله»؟! ونظر في وجهي«مافعلت بها» ؟ ولما لم نجبه راح يلمس على شعرها» كفى كفى ياحبيبتي قولي لي ماذا فعله هذا الجني؟ » قالت من بين الدمع والشهيق: «ياجدي ركب على الشجرة و. . . و. . . . . بال علي من فوق «صفعني جدي ومع صوت الصفعة طارت دموعي وأنا أتمنى لها ألف ميتة، وجرني جدي من رقبتي ضاغطاً بأصابعه الغليظة الصلبة، وربطني بحبل الخروف إلى جذع شجرة التوت وهو يصيح بصوت عال« ليسمع الجميع من يفكه قبل الصبح ربطته محله» وأبي وأمي ينظران إليّ بإشفاق لكنهما لايجرؤان على قول كلمة، وعندما رأيت عينا أمي تبرقان بالدمع، وراقبت أول دمعة تسقط منهما لم أستطع منع نفسي من الجعير الغريب حتى عليّ، كأني لم أبك في حياتي متصوراً نفسي في ظلمة الليل وحدي بين أخيلة أغصان الشجرة المتراقصة، والريح تمر بي صافرة، والكلاب تنبحني من بعيد، والبيت يغط في النوم والظلام.

«جاء عثمان المهبول » صرخت مرتعباً. التفتت هي وسكنت عيناها عليه وجسدها يرتجف راعداً حتى الوسادة التي كانت تستند عليها شملتها الرعدة. بين خوفي ورغبتي في الانتقام منها همست « سيذبحنا» تقدم عثمان إلينا بشبريته ودفه المعلق برقبته وثيابه الخضر وعرجته المتقافزة كأنه يجمز بقدميه من الأرض قبضات تراب، ويده المشلولة الملتصقة بصدره تثب مع كل جمزة، وساقه اليابسة تلتحق بالساق الصحيحة بنترة عصبية وثابة.

قبضت على حجرة وأعطيتها كل خوفي وقوة ذراعي وقذفتها إلى رأسه فأصابته بين عينيه . خار مثل ثور جريح بصوت ملأ الهواء كأن عاصفتي ريح اصطدمتا ببعضهما عندنا تحت شجرة التوت، انبجس الدم ساقية حمراء، وقلب هو راحة يده المصبوغة بالدم أمام عينيه وخار مرة أخرى بصوت حيواني جارح، وانفلت نحونا عاصفاً بركفته اللولبية، وانفجرت أنا بالركض وقدماي لاتمسان الأرض وضج حقل القطن بخشخشة الأوراق اليابسة تحتي وبخدش أجراس القطن المتخشبة لثيابي، ومن بين طيات الرعب كنت أسمع دبدبة الركض خلفي، متصوراً بين لحظة وأخرى شبريته تنغرس بين كتفي، متوهماً سماع الدف ينقر بطرف الشبرية المتأرجحة، متخيلاً ركضته المتعمدة على رجل واحدة المندفعة إلى جانب كأنها ركضة من سيقع بعد خطوات، وبين لحظة وأخرى كان صدى الخطوات الراكضة خلفي يدهمني وأحس بها خلفي بخطوة واحدة فأتشظى خوفاً من وقوع ذلك الجسد المرعب فوق جسدي، والمسافة القصيرة بيني وبين أهلي لاتنتهي . ولما امتلأ سمعي بالضجة والزغاريد رفعت عيني من رؤوس شجيرات القطن إلى وجه جدي المتهلل على بعد خطوات واستغربت الفرح المرتسم في عينيه وفي حركات يديه، وفي فمه المفتوح صرخة مستبشرة، وماأن لامس جسدي جسده حتى أحسست بالأمان، وتوالت الزغاريد مجرحة فهمي وأنا أتلفت وأتساءل« لماذا يزغردن؟ وهل تطرد الزغاريد عثمان المهبول؟ ووقعت في بحر من الدهشة وأنا أرى نورا على رجليها، تتقافز بين أعمامي وهي تصرخ « عثمان . . عثمان» وأحد أعمامي يحملها من تحت إبطيها ويقذفها في الهواء عدة مرات، والزغاريد ترعش حقل القطن بالفرح، وتجعل الأجراس تتفتح عن صوفها، ولأول مرة من فوق كتف جدي أرى الحقل أبيض كله، وأسمع جدي يقول: « يستأهل عجلاً لوجه الله» «وأفطن أن عثمان المهبول ليس قريباً منا، وأراه قادماً من بعيد يكزل في مشيته العرجاء ويده على جرحه وهو يصيح« البشارة ياحاج إبراهيم . . البشارة ياحاج لي» . . .

ابـــــداع

زوجـــة الكـــاتب

عبد الإله حمزاوي

المشهد الأول:

عندما أمسك بالقلم تناثرت قلوب الكلمات على صفحات أوراقه ، ابتسمت له العبارات، تقاطرت عليه الأفكار، فأخذ يرسمها على أوراقه الناصعة ويطرز سطورها بفرح.

كان الهدوء يخيم حوله وكأس الشاي الساخن تتربع على منضدته ، والنافذة فتحت

* عبد الإله حمزاوي: باحث من سورية، يهتم بالأدب والنقد الأدبي، له مساهمات في مجال

ذراعيها وكشف عن صدر حديقة منزله، الحديقة التي عبقت منها رائحة الحمضيات وهب منهانسيم الربيع اللطيف.

اقتحم ضجيج مفاجيء هدوء الكاتب. الحذاء ذو الكعب المدبب الذي يقرع صدر البلاط بلا رحمة، الكلمات النابية تتاثرت من فم الزوجة مؤنبة الطفل الصغير ثم بعد ذلك وجهتها إلى زوجها.

- ألا ترى هذا الطفل؟

- مابه؟

-إنه يدوس على السجادة بحذائه!!

- حذاؤه نظيف ومن غير المعقول أن يلبس الطفل حذاءه ويخلعه كلما دخل البيت.

- طبعاً، افعلوا ماتشاؤون مادامت الخدامة التي هي حضرتي، موجودة تحت تصرفكم..

واستمرت بالصياح والتأفف ولعن حظها العاثر أما هو فقد سكت على مضض فالاسطوانة نفسها تتكرر في كل يوم.

عصافير الكلمات فرت وطارت من غير أجنحة.

هربت الأفكار وتسربت من دماغه

صار رأس الكاتب مثل طبل أجوف تشقق جلده

قلمه العنيد سقط من بين أصابعه مثل جندي بطل سقط شهيداً في ساحة المعركة.

المشهد الثاني:

لم يكن يجد في البيت الفرصة في الكتابة، لأن ضجيج الأطفال وصياحهم وهم يلعبون في الشقة الضيقة يجعل التعبير عنده مستحيلا إضافة إلى أن جدران الشقة العارية تضخم صدى صياحهم ولذلك يلجأ - إذا لم

يكن عنده دوام وظيفي - إلى الحديقة العامة، ينقش على أوراقه قصصه ومقالاته في جو من الهدوء والسكينة . عندما عاد من الحديقة قبيل الغروب ، فتح باب الشقة أحس بشيء غريب في البيت، كان البيت خالياً من الزوجة المشاكسة وأطفاله العابثين ، استبشر خيراً ، جلس على كرسيه الرخيص وجرد قلمه وفرش أوراقه على صدر المنضدة، وأخذت المعاني تلبس حلل الألفاظ وتهبط على صفحات أوراقه كفراشات تحط على حقل زهور.

فجأة تبدد الصمت، حين عربد المفتاح بقفل الباب الرئيسي وعلا صوت المفتاح دفعة قوية لضلفة الباب جعلتها ترتطم بجدار جانبي فتحدث صوتاً مزعجاً، لفت على إثر ذلك زوجته فاقتلعت جذور الصمت .

- من؟ هذا أنت؟ لقد عدت إذن؟

تجاهل صوتها ولم يرد عليها، ثم قام إلى خزانة كتبه ليودع أدواته، ولكنه فوجيء بأن خزانة الكتب قد تحولت إلى خزانة أدوات مطبخ من صحون وغيرها .

- ماذا فعلت أيتها الجاهلة؟ أين كتبي ومراجعي؟

- لم أفعل شيئا، رفعت هذه الكتب في حقيبة سفرك واستخدمت الخزانة لشيء مفيد لأن خزانة البلوريات لم تعد كافية .

- إذا الكتب بحسب رأيك شيء غير مفيد والمفيد البلوريات؟

- تماماً .

لم يجد مناصاً من الانسحاب من هذا الجو المتوتر إلى المقهى ليعود آخر الليل فيندس في فراشه .

المشهد الثالث:

ظل يكتب قصته أسبوعين إلى أن صارت على الشكل الذي ارتضاه وقرر أن يشترك بها في المسابقة المعلنة .

- هل يمكنني أن أطلب شاياً؟

- طبعاً بكل .

قامت إلى المطبخ وجاءت بعد قليل بالشاي وقالت بعد أن جلست إلى جانبه .

- انتظر قليلاً قبل أن تصب الشاي، يصبح طعمه ألذ. طوقته بذراعها، شعر بالدفء كان الهدوء يملأ أركان البيت في غياب الأولاد الذين خرجوا يلعبون مع أقرانهم .

- لقد أنهيت قصة وأريد أن أشترك بها في مسابقة .

- وماالفائدة؟

- أعتقد أنك تتحدثين عن الفوائد المادية لاغير، هناك ثلاث جوائز الأولى ألفان والثانية ألف والثالثة نصف الألف بالعملة المحلية إضافة إلى نشر هذه القصص على صفحات المجلات الأدبية، أما القصص السبعة التي تتلوها فينوه بذكرها ويشار إليها .

وهناك أيضاً شهادات تقدير تسلم في حفل رسمي من قبل المحافظ

- هل تقرأ لي هذه القصة .

- بكل سرور .

أخرج أوراقه وأخذ يقرأ على سمعها القصة، حتى إذا انتهى قالت :

- الله الله! ماهذا يارجل؟ تكتب عن حرب الخليج وتريد الفوز بجائزة؟ ستفوز أنت بالسجن ونحن بالتشرد .

لكنه لم يكترث لكلامها، وقرر أن يشترك بالقصة مهما كانت العواقب .

مضت ستة أشهر قبل أن تظهر النتيجة، وياللمفاجأة لقد فاز بالجائزة الأولى .

عاد إلى المنزل وهو يحمل شهادة التقدير والمبلغ المالي للجائزة، ولم ينس أن يشتري في طريقه بعض الموز للأولاد الذين لايكفون الحديث عن الموز.

- ماهذا؟ هل هبطت علينا نعمة جديدة؟

- طبعاً، فزوجك فاز بجائزة القصة. القصة التي كنت تخافين من عواقبها.

- وكم قبضت؟

- قبضت ألفي ليرة.

- يارجل لقد بذلت فيها أسبوعين ولم يعطوك غير هذا المبلغ؟ ألا شاهد التلفزيون ومسابقات التلفزيون؟ أحدهم فجر «بالونا» أعطوه ألف ليرة والثاني وضع رأسه بالطحين وأخرج ليرة ذهبية والثالث أجاب على أسئلة وافقت إجابات زوجته فأعطوه براداً من الحجم الكبير. وآخر أجاب على بعض الحزازير فأخذ بطاقة سفر بالطائرة ذهاباً وإياباً مع إقامة أسبوع في فندق خمس نجوم وأنت جئت فرحاً بهذه الجائزة التافهة، أريد أن أنصحك وأرجوك أن تعمل بهذه النصيحة بدل أن تكتب القصص والمقالات التي لاتعود عليك بفائدة أكتب حول المسابقات وأرسلها إلى التلفزيون عسانا نفوز بجائزة قيمة، فأنت تجيب على معظم أسئلة المسابقات ولكن أمامنا فقط، يارجل جرب أن ترسلها فقد يحالفنا الحظ.

هز الرجل رأسه متأسفاً، وأسرع خارجاً إلى مقهاه.

* * *

حول المشروع القومي العربي

حافظ الجمالي

لمرة واحدة خلال سنوات كثيرة، بدالي أني متفائل، بعد مشاركة صغيرة نسبياً، في الأسبوع الثقافي الثاني للعام الدراسي ٩٤ - ٩٥ الذي بدأ في ٢٢ نيسان، لكي يمتد حتى التاسع والعشرين منه.

---

* حافظ الجمالي: باحث من سورية، عضو جمعية البحوث والدراسات في اتحاد الكتاب العرب، يساهم في نشر الحركة الثقافية منذ الستينات، له العديد من المؤلفات في مجالات الثقافة كافة.

وتفاءلت بفرح حقاً، عندما وجدت في مدرّج كلية الآداب، الذي تم فيه هذه الندوة، عدداً كبيراً من الناس، يزدحمون فيه، وينهالون عليه، حضوراً، وإصغاءً، ومشاركة في المناقشة، ولعل أكثرهم من طلاب الجامعة، من الكليات المختلفة، من غير أن أكون متأكداً أن طلاب الكليات العلمية كانوا أقلية صغيرة أو متوسطة. إلا أن المشاركين لم يكونوا طلاباً كلهم. كانت الأعمار كلها ممثلة بدءً من الثامنة عشرة من العمر، وحتى السبعين أو ما هو أكثر أيضاً.

وزادني تفاؤلاً أن الطلاب والطالبات شاركوا في المنافسة، بجدية واضحة، ولاسيما في المحاضرة الأولى التي قدمها الدكتور عابد الجابري، الذي أصبح أسمه معروفاً جداً في الوطن العربي كله، بعنوان: المشروع القومي العربي. وكان سبب تفاؤلي الأكبر، أن صوت القومية العربية، الذي همد في العشرين سنة الأخيرة، في بلاد المشرق، كأنه كان يتوقع أن يرفعه عالياً صوت مغربي، مشرق، تدعمه دراسات متعمقة في التراث العربي، وفيما كتب من هذا التراث شرقاً وغرباً. وأذكر بهذه المناسبة أن الجابري ليس الوحيد الذي طلع علينا من المغرب، بل سبعة آخرون، منهم السيد عبد الله العروي الذي صدر له كتاب عن الموضوع نفسه، بعنوان: الإيديولوجية العربية المعاصرة، باللغة الفرنسية، ليعرَّب بعدئذ في بيروت، أو في مدن عربية أخرى، لاأحصيها تماماً، دون أن يحدث أثراً واضحاً في الفكر القومي، أو يعرب عن رأي مُوَثَّق، يتناوله النقاش العام.

ولئن فهمت حديث الدكتور الجابري، فهماً حسناً، فإن الذي أستقر في ذهني، أن المشروع القومي العربي الذي كان همهُ استقلال البلاد العربية منذ أوائل هذا القرن، أنجز هذه المهمة الآن، وعليه بعد اليوم أن يعيش الوحدة العربية، التي لايمكن أن تتم، من فوق الدول القطرية، بل من خلالها، والتي لاينبغي أبداً أن تكون منذ البداية وحدة كاملة بالمعنى

الإيطالي، أو الألماني، بل يمكن أن تنشأ وحدة أو وحدات جزئية، تتقدم بالتدريج لتنشىء وحدة ما، على طريقة الولايات المتحدة، كمثال.

ولقد بدا لي من خلال المحاضرة، أن الجابري متفائل بمستقبل العرب، لاعلى أن هذا التفاؤل يستند إلى وقائع إيجابية يعرفها الناس، بل إلى حاجات نفسية، لاتريد أن تمثل «نعيق الغراب» طبقاً للحكمات التي استخدمها المحاضر نفسه. وكان قوله: «إن العرب اليوم أفضل حالاً منهم عام ١٩٦٠ مثلاً» مفاجأة للكثيرين.

وزاد من أهمية المحاضرة أن الدكتور الجابري قرن المشروع القومي العربي، بالمشروع الأوروبي أولاً، ثم بالمشروع الليبنتيني أو الشيوعي في روسيا، دون أن يقرنه بالمشروع الأمريكي المتمثل في الولايات المتحدة، على الرغم من اختلاف المصائر، على ماسنرى بعد قليل.

ومع أن المسؤولين عن الندوة خصّوا هذه المحاضرة بلقاء مفتوح في جلسة كاملة، عداه إلقائها، فإن النقاش الطويل الذي دار حولها، بلسان الشيوخ والشباب، كان يتمنى كل مشارك، أن يكون أكثر من لقاء واحد، ذلك أن الحضور كانوا تواقين إلى المزيد من النقاش، والمزيد من الحرارة فيه، ممايعني فيما أرى، أن نداء المشروع القومي يتمتع أو مازال يتمتع بدرجة عالية من التوتر، خلافاً لما كان متوقعاً بعد الهزائم الكثيرة التي تعرض فيها العرب لهزائم عنيفة، أرادها لنفسه، بسلوكه الراهن، وجديته المتواضعة، بأقل مما أرادها له حلفاء إسرائيل، أي عالما أمريكا وأوربا معاً.

لكن النقاط التي اعتبرها أساسية في موضوع المشروع القومي، مازالت قائمة في نفسي، على الأقل، إن لم يكن في نفوس الآخرين. لقد سمعت في اللقاء الذي تمَّ في اتحاد الكتاب العرب، مع الدكتور الجابري، لإعادة النقاش في موضوع المحاضرة، وفي أعمال المؤلف كلها، ملاحظات، لم أجد أن هناك من يُعلق عليها أهمية كبيرة، على رزانتها المبدئية، فلقد لوحظ مثلاً أن الجابري لم يقم كبير وزن في تفكيره لصراع

الطبقات، أو لم تنصف الحضارة العربية في منجزاتها حق الإنصاف، على عكس مايفعل بعض المستشرقين وأمثال ذلك من الملاحظات التي لو جُمعت، وجمع الرد عليها في كتاب كامل، لما ظُن أنها ستتبع حقاً مما يدور حولها من الجدل، .وأقف بالضرورة حول هذا السؤال الأخير المتصل بمنجزات الحضارة العربية القديمة، في القرون الأربعة التي عاشتها (أي القرن التاسع والعاشر والحادي عشر).

لأقول هنا ملاحظة، خلاصتها: أني كنت اتمنى أن يكون أبطال العلم والصناعة والفلسفة والأدب والفن، كلهم عرباً، أو على أقل تقدير، أن تكون مساهمتهم جليلة جداً، أو جليلة فقط، وعلى كل حال فإن الجابري تحدّث عن هذا الموضوع في كتابه تكوين العقل العربي، منذ سنوات عديدة، وبين أن كلاً من الحضارتين اليونانية والعربية، تضاءلت، لأسباب معروفة أو أصبحت كذلك اليوم. إذ لقد احتقر اليونان التجربة وآمنوا أكثر مما يجب بقدرة العقل على اكتشاف الحقائق لوحده، دون عون من التجربة، فسقط بذلك مشروعهم الحضاري، وتبلد أو تجمد بعد أرسطو، وغزاه الريبيون، الشكاكون، فلم يعد هنالك ما يحمل العقل على الإيمان بنفسه، ومواصلة الإبداع. أما العقل العربي الذي استيقظت امكانياته منذ البداية، لتنشىء كل العلوم المتصلة بالنحو، واللغة، والبيان، و الدين، والحديث، والعفة، فإنه على الرغم من منجزاته الضخمة في عالم الجبر، و البصريات و الفلك، وحتى في الزراعة إلى حدٍّما، وأنظمة الدين، اضطر، بسرعة، إلى الاستقالة - تماماً كما فعل العقل اليوناني، بعد أرسطو بتأثير النزعات العرفانية، من جهة أولى، والنزعات الهرمسية خاصة، وكذلك بتأثير السياسة وهيمنتها الثقيلة على العلم. وهذا مايلخصه الجابري في كتابه، تكوين العقل العربي بقوله:

«لقد ظل العلم العربي، علم الخوازرمي، والبيروني، وابن الهيثم، وابن النفيس، وغيرهم، خارج مسرح الحركة في الثقافة العربية، فلم يشارك

في تغذية العقل العربي، ولافي تحديد قوانينه، وفحص قبلياته ومسبقاته، فبقي الزمن الثقافي العربي هو هو، ممتداً على بساط واحد، من عصر التدوين (عام ١٤٠هـ) إلى عصر ابن خلدون. وركد هذا الزمن، وتخشبت موجاته، منذ عصر هذا الأخير إلى النهضة الحديثة التي لم تتحقق بعد»[1].

ولايقف الجابري في التعليل عند هذا الحدّ، بل إنه يمضي إلى أبعد من ذلك، ويرى أن العقل العربي، حُنط في مومياء مغلقة في أهرامات عميقة، بسبب من الموروث الثقافي القديم السابق للإسلام، من «الهرمسية» التي ترى في العرفان وحده طريقاً وحيدة للمعرفة. إذ لقد ورث العرب مركباً جيولوجياً من الآراء والمعتقدات والفلسفات، تعلوه قشرة سميكة من منتجات «العقل الهرمسي» الذي استخدم ليحمل غيره من صور استقالة العقل. وكان دور العرب التاريخي، في مجال العلم، يتمثل في تجاوز هذه القشرة إلى العقلانية اليونانية، ولكنه قلما قام بهذا الدور. ذلك أن ظروف الصراع على السلطة بين أحفاد النبي (ص) وبين معارضيهم من بني أمية، أو غير بني أمية.

وألاحظ أنا، أن الجابري يضعف من شأن الظروف السياسية والإجتماعية والإقتصادية، أو أنه لايشير إليها بالوضوح الكافي، التي مرّت بها الحضارة العربية. وأظن أنه مامن أمة عانت خلال مسيرتها التاريخية، ما عاناه العرب. ويكفي أن نتذكر الفتنة الداخلية التي نشأت في عهد عثمان، واستطالتها في الحرب بين عليّ ومعاوية، وثورات الخوارج المتصلة، وانقسام الأسرة المالكة الأموية، أيام حرب عبد الملك بن مروان، مع خصمه عبد الله بن الزبير. وأظن أن الدنيا العربية لم تستقر قط في أي يوم من أيامها. وحتى ثورة العباسيين، وآثارها في ثورات الطالبيين، وانشغال المنصور بعدة ثورات قامت ضدّه بدءاً من عمه، مروراً بأبي مسلم

(١) تكوين العقل العربي، ص٣٤٦، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

الخراساني، وماتلا هذا من ثورات متلاحقة كان يقوم بها الطالبيون، والولاة المختلفون هنا وهناك، وثورة المأمون على أخيه الأمين، وتجنيد الأتراك في الجيش العباسي، ضدّ العرب، وتلاحق الطامعين على الحكم في ثوراتهم على الدولة العباسية، كالزنج مثلاً أو الفرق الشيعية المختلفة، وتتابع الفرس – الأتراك، والسلاجقة في السيطرة على الخلافة. ويكفينا أن نعرف أن عهد المعتصم الذي مات في أواخر القرن التاسع، دشنّ نهاية الحكم العباسي، وحلول الغرباء من كل مكان، في السلطة، إن لم يكن في الخلافة، وتمزق الدولة العربية خلال ذلك إلى دويلات مستقلة، بدءاً من الأندلس، حتى مصر وسورية، كل ذلك لم يكن من شأنه أن يجعل السلطة، حيثما كانت، في شبه اهتزاز دائم، لاتكاد تدفع عن نفسها الأخطار المداهمة من الخارج أو حتى من الداخل، أضف إلى ذلك أن الحروب الصليبية بدأت عام ١٠٩٦، أي بعد أربعة قرون ونصف القرن تقريباً، من قيام الدولة العربية. وعندما يقرأ الإنسان تاريخ أمته، يجد رغماً عنه أن هذا التاريخ عاصف إلى أبعد الحدود، وأن القلق كان يساوره من اليمين والشمال، من الداخل، ومن الخارج معاً، وأن بيزنطة نفسها كانت عامل قلق كبير، لم يستطع حتى هارون الرشيد أن يقضي عليه. وهذا يعني طبعاً أن الدولة العربية، حتى في أعظم عهودها قوة، كانت لاتقف وقفة جدية تجاه أعدائها البيزنطيين. فكيف إذا رفد هؤلاء بالأوروبيين كلهم، ومالديهم من جيوش، وأسلحة قوية، وتلاهم أو عاصرهم المغوليون الذين لم يقضوا على الخلافة في بغداد، قضاءً حقيقياً، بل، لأن هذه الخلافة كانت صورة بلا مادة، وشكلاً بلا روح، ودولة بلا عصبية، وسلطة نظرية لاسلطة فعلية.

لاشك إذن أن صورة الحياة السياسية في الدولة «العربية شكلاً» كانت أبعد مايكون عن الاستقرار، وأن كل مابنته الحضارة العباسية، يقف عند المأمون، وتأسيسه (هو أو سابقوه) تلك المكتبة الشهيرة التي شاع ذكرها،

على كل لسان، باعتبارها مأثرة من المآثر العلمية التي تفضل بها المأمون على رعيته، حباً بالعلم، لاخضوعاً لضرورات حضارية أو استراتيجية. والمهم هنا هو الالحاح على نقطتين أساسيتين:

١ - إن العرب فقدوا سيادتهم على الأمم التي عاشت في ظل الإسلام منذ بداية الحكم العباسي، وأصبح لهم شركاء، إما من الفرس أو من الأتراك أو من أمثالهم من القوى المحيطة بهم. غير أنهم سرعان ما فقدوا هذه السيادة تماماً، بعد موت المعتصم، ومضت السيادة العربية إلى غير رجعة، وأنه ما من بلد عربي، حكم من قبل حاكم عربي مخلص لأمته، أو شبه مخلص، إلا بعد أن وصلت الدول العربية إلى الإستقلال بين الأربعينات أو الستينات من هذا القرن. وعندما حكم عبد الناصر مصر، قيل إنه أول حاكم مصري حكم بلده بعد الفتح الإسلامي.

٢ - إن الدول أو الإمارات العربية، ظلت تعيش حياتها في قلق دائم. وثورات متصلة من الداخل والخارج. وطبيعي بعد ذلك أن يستغرب رجل مثل بلاشير في دراسته للمتنبي [٢]، أن يكون الأدب بخير في عصر هذا الشاعر، على الرغم من أن الانحطاط السياسي كان واضحاً. ومن المعروف أن هذا الشاعر عاش بين عامي (٩٥٠ - ٩٦٥م)، أي في منتصف القرن الرابع الهجري.

ومن الطبيعي أن لاتكون العناية كبيرة جداً بالعلم وسبله ومعاهده في ظروف اللاإستقرار.

وإذا أضفنا إلى ذلك طبيعة الحكم في البلاد العربية بعد الإسلام كانت سلطوية، أكثر مما هي نظامية، وأن سيف القمع كان مشهراً على رؤوس المخالفين للسلطة، في آرائها وعقائدها، ويغلب على الظن أن «الحرية

---

(٢) انظر مقدمة بلاشير لدراسته التي قدّمت كأطروحة دكتوراة في السوربون، عن الشاعر المتنبي، وترجمت إلى العربية، بقلم الدكتور إبراهيم الكيلاني، من منشورات وزارة الثقافة.

الفكرية» هي التي تساعد على نمو العلم، لاحرية القمع. وأظن أن العرب، حتى عصرهم هذا لم يتذوقوا طعم هذه الحرية في أكثر الأحيان.

ونتيجة ذلك أن التقدم العلمي لم يكن كبيراً، خلال الحضارة العربية. على الرغم من أن العرب كانوا يمثلون الطليعة في الحركة الحضارية العالمية. ومن هنا نفهم لِمَ يرى فيلسوف مثل «غويتيه» أن العرب لم يتمتعوا بثمار حضارتهم المشروعة، ذلك أنه في اللحظة التي كانت تتجمع فيها اكتشافات صغيرة، تبشر، في تجمعها بقفزة علمية واسعة، كان يحدث شيء ما (كمصيبة، أو وباء، أو حرب ماحقة، أو ثورة على الحكم القائم، أو عدة ثورات معاً يحول دون الوصول إلى النتائج الباهرة المتوقعة. ويذكر برونشفيك، المستشرق الذي قدم دراسة عن التخلف العربي في المؤتمر الذي عقد في بوردو بين ٢٥ - ٢٩ حزيران عام ١٩٥٦، أمثلة من مثل هذه الاكتشافات، كاكتشاف الدورة الدموية على يد ابن النفيس في القرن الثالث عشر، والطبع بحروف أو لوحات خشبية، واكتشاف البارود المفيد جداً في الهيمنة العسكرية.[٣] غير أن ما ذكر هنا كأمثلة، لايعبر إلا رمزياً عن اتساع المنجزات العلمية العربية. ويكفي أن نشير هنا إلى كتاب تاريخ العلم، لمؤلفه جورج ساربون، على سبيل المثال، أو إلى كتاب تاريخ الحضارة (قصة الحضارة) لديورانت حتى نطلع على صورة أكمل من هذه الأمثلة. وأنا، شخصياً، أعتقد أن هناك اكتشافات كثيرة ذهبت أدراج الرياح، لأنه لم يوجد من يسجلها، مثل صناعة الساعات (منها الساعة التي أهديت إلى ملك الفرنجة شارلمان، وتنظيم انصباب الماء في بحيرة غرناطة المشهورة التي كان كل انبوب من أنابيبها الإثني عشر يشير إلى ساعة معينة، بحيث يعرف الإنسان من جريان الماء نفسه، ماهي الساعة الآن.

(٣) انظر الكتاب الذي نشر عن مؤتمر للمستشرقين انعقد في بوردو عام ١٩٥٦ بعنوان: الكلاسيكية والانحطاط الثقافي في تاريخ الإسلام، أو

Classiame. et déclin Culturet dams l'histone das de l'Islanm

عندما زرت غرناطة منذ بضع سنوات، ورأيت هذه البحيرة الموجودة في القصر الملكي، وفي الساحة المقابلة لقاعة الاستقبال، شرح لنا الدليل أن الآلية التي استخدمها العرب، لجعل الماء ينصب من فوهة واحدة من الفوهات الاثنتي عشرة، ظلت حتى الآن مجهولة، ومع هذا كله، فإننا نظن أن الاكتشافات العلمية التي انجزها العرب، مانزال، في أكثريتها، مجهولة. وحسبنا أن نعرف أن الألحان العربية التي نرى أسماءها بكثرة، في كتاب الأغاني مثلاً (خفيف رمل بالبنصر، خفيف رمل مطلق، رمل بالوسطى، ثقيل بالبنصر بالقدر الأوسط من الثقل الأول بالبنصر في مجراها..) مانزال مجهولة تماماً ومازال أذكر أن العازف على الكمان، المرحوم سامي الشوا، كلف من قبل اللجنة المشرفة على طبع كتاب الأغاني، أن يحاول تفسير هذه الألحان بما يقابلها من ألحان أيامنا، فعجز عنها، وعجز غيره أيضاً. فيا لنا من شعب وصل به التردي إلى جهل موسيقاه وألحانه، بهذه الدرجة: غير أن كتاب الباهر في الجبر مثلاً (والجبر مادة خلق بها العرب) الذي نشرته وزارة التعليم العالي منذ سنوات، يحمل الإنسان على الثقة بأننا لانكتشف من تراثنا العلمي إلا القليل. لكن الأسوأ من هذا، أن هذا القليل، ظل غائباً عن ساحة المعرفة، مدة طويلة جداً.

ولكن نترك الآن هذه الملاحظات جانباً، كي ننتقل منها إلى أشياء هامة أخرى. ذلك أن الإنسان يتساءل عن المشروع القومي العربي، الذي حملته عقول عدد كبير من رجال النهضة، في تيار لايزال متصلاً، والذي كان يعمر قلوبَ العرب في كلِّ مكان من الأرض العربية، ويطرح علامات استفهام كثيرة:

– ترى من الذي يحمل هذا المشروع الآن بعد استقلال الدول العربية؟ أهو حزب معين، أم جملة أحزاب؟ أو أي حكم يتولى أمره، أفي الجزائر هو، أم في قطر، أو فلسطين؟

- وماعساها أن تكون عناصره الأساسية؟ أهي الوحدة والحرية والاشتراكية، كما كنا نقول في الأربعينيات والخمسينيات وأيام عبد الناصر، أم هي تعديلات معينة لابُدَّ من إدخالها الآن؟

- وعلى فرض أن المشروع القومي العربي، عاصر مشروع أوروبا الحديثة، ومشروع الاتحاد السوفياتي، ومشروع اليابان، والمشروع الأمريكي، فإن الإنسان يتساءل: هل كان الوصل بين هذه المشاريع الأجنبية، والمشروع القومي العربي، مجرَّد إغناء لموضوع المحاضرة التي قدَّمها الجابري، أم كان ذلك يعني «حقيقة ما» يجب الاعتراف بها، وبالتالي يفهم الإنسان مشروعية المقارنة؟

لابد إذن من الجواب عن هذه التساؤلات بالدقة الممكنة، ذلك أن الحضور الكثيف الذي سجلته محاضرة الجابري، لن يعني قط مجرَّد الفضول العامي، أو الاستماع إلى محاضرة شيقة، كما لو أنه يستمع لبعض أغاني فيروز، أو لبعض قصائد نزار قباني في الجمال النسوي وسحره. بل إنه عنى وسيعني دوماً أن الناس متلهفون حقاً للمشروع القومي العربي، ويريدون أخيراً، وبعد كل الإحباطات التي فوجئنا بها، أن يعروفوا ما إذا كان من حقهم بعد الآن أن يحلموا بيوم يبدأ فيه هذا المشروع بالطلة الجدّية على الناس، أو أن يعتبروا أنه مجرد حلُم رومانسي أشبه مايكون بأحلام اليقظة، أو أحلام المراهقة، أو مباديء الأحزاب عندما يقدر لها الوصول إلى الحكم، في ساعة سعيدة.

١- أما السؤال عمن يتولى أمر المشروع القومي العربي، في ظروفنا هذه فإنه لابُدَّ من القول: إن هذا المشروع أصبح يتيماً، فلا أب، ولاأم، ولاأخ ولاأخت. ذلك أن المنطقة العربية التي كانت تحتضنه في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، أرهقت بالحروب الإسرائيلية - العربية (وأنا أضع الاسرائيلية قبل العربية، لأن المعتدي الأول في هذه الحروب، كان الطرف الاسرائيلي، لا الطرف العربي) وماتزال مرهقة، ولايدري أحدٌ متى

ينتهي هذا الإرهاق. إذ لايكفي أبداً أن يتم اتفاق غزة - أريحا. أو معاهدة السلام مع الأردن، أو كامب ديفيد الأول، حتى يخيم جو الازدهار على البلاد، ويدخل الناس في أعياد السلام، وأفراحه، لمدة طويلة أو قصيرة. ذلك أن الطرف العربي مرهق، لابالوجود الإسرائيلي وحده، بل بتعطيله عجلة الاقتصاد العربي، وسدّ الأبواب عليه، وجعله في أدنى حالاته... ولهذا لايمكن القول: إن دول المشرق المعنية من قبل بالمشروع القومي العربي، تملك الآن القدرة على الاهتمام به، لاسيما بعد حربي الخليج (إيران والكويت) وتخلخل الصف العربي، وتضاءل الثروة الاقتصادية، وتزايد المشكلات الاجتماعية داخل كل قطر عربي. والخلاصة: إنّ الأقطار العربية الآن، هي في حال من يتوق أعظم التوق إلى تحقيق المشروع القومي، غير أنها، وفي الوقت نفسه، تشير بأن هذا المشروع قد أصبح حُلُماً بعيد المنال، فهمشته واقعياً، واحتفظت به، عاطفة جياشة في قلوب الأفراد والمنظمات.

٢- الآن ما هي عناصر هذا المشروع القومي، في رأي الناس المنتسبين إلى الأمة العربية؟

لاريب أن الناس، في المشرق العربي على الأقل، تعودوا أن يضعوا في هذا المشروع، مضموناً محدداً نعرفه في سورية والعراق والأردن، وربما في كل قطر عربي آخر، يتألف من ثلاثة عناصر هي الوحدة، والحرية، والإشتراكية. ترى هل شاخ هذا المضمون؟

إن أفكار البعث هذه، ليست مبادئه التي أشرنا إليها، والشائعة في كل مكان، بل هي السمات العامة لأقطار المجتمع العربي، من حيث هو وطن مستباح للأجنبي، يتشكل على أرضه مشروع صهيوني، استعماري، استيطاني، عميل، في الحين الذي يسود في هذه الأرض تخلف كبير، وانقسام طبقي، يهب طبقة الوسطاء التجاريين أكبر الأرباح، وأكثر الأموال، ويجعل حصة الآخرين الجوع والفقر والمرض.

إن تحرير الاقتصاد من هيمنة الأجنبي والتبعية له، أمر أكثر تعقيداً من مجرد الإعتقاد الذاتي أننا «تقدميون»، أو أننا «مخلصون»، ولهذا كله، مازلنا حيث نحن قبل الرجعية وبعدها، مع التقدمية ويدونها. ذلك أن هذه الأخيرة لاتقوم على إشراقات صوتية، وتدابير تعمّم، قبل أن تمتحن فائدتها. وهذا يعني، آخر الأمر، أن التقدمية ليست موقفاً فقط، بل يجب أن تصحب دوماً بدرجة عليا من العقلانية. ولئن لم يوفّق عبد الناصر في مشروعه القومي، فإن علينا أن لانتهم إخلاصه، ولامشروعه، ولكن علينا أن نقول: إن خطة عمله لم تكن موفقة، لأنها لم تكن موضوع تفكير جدي رصين. وليست السلطة، من حيث هي سلطة، بقادرة على أن تحدث آثاراً إيجابية إلا إذا أضيف إلى الإخلاص ما يجعله في إطار المعقول نظرياً أولاً، وعملياً بالدرجة الثانية. ولئن كان ماركس صاحب نظرية ضخمة، ينظر إليها بعين الاعتبار، حتى ولو أخفقت في مشروعها السوفييتي، فذلك بكل بساطة، لأن الذين تولوا مشروعه، لم يستفيدوا من «البراكسيس» أو التجربة التي حضّ هو عليها؛ وجعلها نبراساً تضيء عمله.

لانستغرب إذن أن يخفق المشروع القومي العربي لا لأن الصعوبات كبيرة من حوله فقط، بل لأن القيمين عليه لم يهيئوا له شروط النجاح، أي صور التفكير الجاد التي تؤهل لشيء من النجاح، إن لم يكن لكل النجاح. وفي الأصل، ينبغي ألا نسمي المشروع القومي، ثورة جدية على الواقع، إلا إذا كان ينجح فعلاً، وهو لاينجح إلا إذا أمعن النظر فيه كل يوم، واستفيد من تجاربه وأخطائه.

وليس غريباً أيضاً أن تبقى الأوضاع العربية اليوم، كما كانت منذ خمسين عاماً، بل يمكن أن تبقى مئة عام آخر أيضاً، وهي كما هي، ما لم يصبح المشروع الثوري، مشروعاً عقلانياً، يستوفي كل شروط النجاح، أو قسماً منها. وأخشى ما نخشاه اليوم، وكل يوم، أن يظل العرب، الرجعيون والتقدميون، لامتشابهين جداً في الأوضاع التي ينشئونها حولهم، داخلياً،

أولاً، وفيما بينهم وبين العرب ثانياً، تغييراً محسوساً من نوع ما، فإذا لم يتغير شيء، فهذا يعني أن «الثورة واللاثورة» تصبحان متساويين في الأداء، وبالتالي، متعادلين في «الهوية»؛ وفي الأصل ماذا يبرر الثورة إن لم تكن مختلفة في الأداء عن اللاثورة؟.

ومن الممكن التساؤل، عما إذا كان المشروع القومي يمكن أن ينجح في قطر واحد، من حيث هو فكرة، أو عقيدة، أولاً، ومن حيث هو أداء ثانياً، ويتغلب بجهده وحده على المصاعب التي تعوق الوحدة والانتكاس الاقتصادي، والوقوف في وجه المشروع الصهيوني، والتبعية، وما يشبه ذلك من الشعارات؟ والجواب هنا سهل: ذلك أن عبد الناصر قام بمثل هذه التجربة، وقامت إغراءاته على شعاراته، وما رافقها من أداء في تحرير الاقتصاد المصري من الهيمنة الأجنبية (عندما أمم المصارف التي كانت في أكثريتها أجنبية، وحاول التنمية أو المزيد منها بمشروع السد العالي). لكن مشاريع الوحدة التي كان يمكن أن تتحقق جزئيا في أيامه، لم تنجح في شيء قدّر نجاحها بالاجماع العربي عليه، أو بما يشبه هذا الإجماع، ولو أن هذا لايعني غير الأكثرية النشيطة من الشعب، شباباً وطلاباً وفلاحين.

ولاشك أنه يمكن إقامة الوحدة، بأي الشروط التي نرتضيها، ولكن المشكلة ليس في هذا، بل في استمرارية هذه الوحدة. ترى هل يمكن أن نقول: إن عقلانية السلوك لدى القادة أعود بالخير على المشروع القومي العربي، من اللاعقلانية؟ ويبدو طبعاً أن هذا السؤال كالسؤال عن البديهيات. لكن الحقيقة أن الإنسان يتساءل: هل يفكر القادة المسؤولون عن مصير أو مصائر الشعوب العربية، ما هي العقلانية، وماهي اللاعقلانية، وأين حدود كل منهما؟

ولكي أضرب مثلاً على ذلك، أتساءل: هل أصيبت سورية، يوماًما، بخطر كبير، عندما ألغت تأشيرة الدخول عن العرب جميعاً؟

٢- والآن لابدّ من الحديث عن سؤالنا الثاني. ترى ما هي عناصر، أو

العناصر الأساسية للمشروع العربي، وهل يحتاج هذا المشروع إلى ملاحظة صراع الطبقات، أم لايحتاج؟.

ولقد درجنا في سورية أو الأقطار المشرقية العربية على وضع ثلاثة مبادىء (لاثلاثة أفكار أو أربعة)، هي الوحدة والحرية والإشتراكية، كما أن عبد الناصر تبنى هذه المبادىء نفسها، لابالترتيب نفسه، بل بترتيب آخر، ولعله يضع الحرية، قبل الوحدة. فهل مازالت هذه الشعارات قائمة؟ وهل تُلبي أو مازالت تلبي حاجات المشروع القومي؟

أما الاشتراكية، بالمعنى الذي كان يستهوينا، ويلفت الأنظار جميعاً، فإنها برهنت، بصورة تطبيقها، في روسيا، على درجة نجعها، كما برهنت على «محدوديتها» أو، على الأصح، على صعوبة تلاؤمها مع الحياة الديمقراطية. وبدا للناس أن اقتصاد السوق أفضل، وأوسع أفقاً، وأعود على الناس بالخير، من نظام السوق المغلق. وعلى ذلك فإنه لابدَّ من تعديل ما، للإشتراكية، حتى تصبح مقبولة اقتصادياً، وإنسانياً، وعوائد مادية. وحقاً فإن هذه الإشتراكية، كمثل أعلى، لن تموت، والذي مات فيها هو صورة معينة لتطبيقها، لاأكثر. ومادامت الدول العربية، بعضها يميل إلى النظام الإشتراكي، والقسم الأكبر منها يستبعده نهائياً، فلا بُدَّ إذن من أن نحل محلها اسم «العدالة الإجتماعية» والحرص في هذا على التقريب بين الطبقات.

وأما الحرية، فإن الإشتراكية الستالينية، طغت عليها، وعملقت الدولة، وجعلت ماتسميه بالحرية الاجتماعية (ومعناها ضمان العمل، والأجور، والمنزل، والخدمات الصحية) بديلاً عن الحرية السياسية، أي حرية التعبير، وحرية الانتخاب، وحرية الاحزاب، وحرية النقابات، وكل مادرجنا على اعتباره حريات عامة (ومنها حرية المراسلات البريدية والهاتفية طبعاً)، وظنت أن هذا يكفي الناس، ويلبي جملة مطامحهم. وهنا يطرح علينا سؤالان، ترى هل يتحقق أي تقدم، ومن أي نوع كان - ماعدا نمو

العمران، وتزفيت الطرق، ورصف الأرصفة، والاكثار من المدارس، والجامعات - من دون الحريات الديمقراطية، وشعور المواطن بالأمن، والوجود الشرعي للدولة، الذي لايتم إلا بحرية المواطن، ومشاركته الحقيقية في الحياة العامة، لاسيما إذا كنا نتحدث عن الدول المتخلفة؟ وأما السؤال الثاني فهو يتعلق بدرجة الاحترام التي يحظى بها المواطن في دولته، وبمستوى كرامته، ترى هل يكون الفرق كبيراً عندئذ بين الاستعمار والاستقلال، إذا كانت السلطة لاتتعهد باحترام المواطن؟

ولعل سؤالاً آخر، يبرز هنا؛ ترى أيمكن لأي شعب في العالم أن يطلب وحدته القومية، وينضوي تحت لوائها، ويناضل من أجلها، إذا لم تكن هذه الوحدة تضمن له كرامته، وتصون حقوقه، وتشركه في أمر الدولة، إشراكاً جماعياً وفردياً في الوقت نفسه؟ ولن أجيب عن هذا السؤال بل أدعه لحدس المواطن نفسه في أي قطر كان.

٣- ويبقى شعار الوحدة. وهذا مايسهل الاتفاق عليه من حيث

المبدأ. ولكن التفاصيل هنا ضرورية. ترى كيف ستكون هذه الدولة؟ أعلى صورة الدولة الأموية ورعاياها، يحكمها حاكم بعيد يقيم في مكان ما من الأرض الوطنية، أم على صورة الولايات المتحدة الآن، أي على صورة عدة دول، لكل منها خصوصياتها، وحاكمها، وقوانينها، ولو اختلفت مع غيرها من الدول المزاملة لها، بالإضافة إلى حكم مركزي، يهتم بالدرجة الأولى، بالقضايا المشتركة لهذه الدولة، كشؤون الدفاع، والشؤون الخارجية، والسياسة الاقتصادية؟.

تلك هي أسئلتنا الثلاثة، وأرى أن على المفكرين القوميين أن يمعنوا في الجواب عنها، قبل كل بحث في تحقيق المشروع القومي.

وأنا أحسب أن دولة واحدة نموذجية التكوين، تحترم القيم المثلى، وتعمل بوطنية صادقة، (أو تبدو كذلك على الأقل)، يمكنها أن تشيع في الرأي العام العربي، حيثما كان، حب المشروع القومي، والنضال من أجله،

والشعور بأنه ليس مشكلة إضافية، ولازينة خارجية، ولاحاجة عاطفية، بل هو ضرورة حيوية. ولئن وجدنا العرب جميعاً يستوردون الثقافة والعلم الغربيين، ويلهثون في الحصول على شيء منهما، ويظلون في حالة التبعية الكاملة للغرب، والخوف منه، فإن السبيل الوحيد للقفز بالتدريج فوق هذه المصاعب لن يكون ولن يتم إلا بقفزة نوعية فوق هذا الواقع المتزايد الرداءة. وكيف يكون حال العرب منذ خمسين عاماً، وحالهم الآن، شيئاً واحداً، إذا لم نقل إنه مامن شيء تطور إلا المظاهر الخارجية. أما التقدم الحق فإنه تمنعّ، وأما التخلف فهو الشيء الوحيد الذي لم يتصدَّع. وعلينا بعد الآن أن نبرهن على إخلاصنا للوطن، بأكثر من الكلام عن تراثنا، والحديث عن مثالب الغرب، والاتهامات المتبادلة من كل فريق بين الفرقاء المختلفين، وتجاوز المرحلة الطفولية التي نتحدث فيها عن انجازات، ربما كان فيها كل خير، لكنها ليست الخير الذي نحتاج إليه، حاجة ماسة، أي التقدم الحضاري.

❋ ❋ ❋

محاور الاحالة الكلامية وبناء النصوص

★د.مريم فرنسيس

١- الإحالة

نبدأ بالقاء نظرة سريعة ومبسطة على مفهوم الإحالة في اللسانيات العامة، قبل أن نتوقف ملياًعند طرحنا الخاص الذي نربطه ببناء النصوص.

١-١ الإحالة وأركان الجملة

ماندعوه «إحالة» يعبر عنه، بشكل عام،

---

* د. مريم فرنسيس: باحثة من سورية، متخصصة في الدراسات الألسنية.

في اللغة الفرنسية بـ«référence» وفي الانكليزية بـ«referent» نسبة إلى «مرجع»: «référent» في الفرنسية و«referent» في الانكليزية. مثل هذا الاشتقاق في التسميات العلمية (وقد يكون القاعدة في غيرها من اللغات وعلى رأسها الألمانية والروسية) حدا ببعض الأبحاث والترجمات العربية أن تشتق بدورها، على مضض أو على اختيار، «الارجاع» أو «الارجاعية» من الأصل الذي يعود إليه «مرجع» (انظر على سبيل المثال: دميان، ١٩٨٣، ص٣٢-٤٠). وبالرغم من أن استعمال المفعول مطلق مألوف جداً في اللغة العربية، لابل ميزة كلامية بارزة، كقولنا: «أرجع إرجاعاً»، «مشى مشياً»، «درس درساً»، فإننا نفصل تسمية «إحالة» على «إرجاع» أو «إرجاعية» أو «مرجعية»، وذلك لأسباب لغوية وعلمية معاً. فعلى صعيد الكلام، لانقول:

(١) ارجع إلى هذا أو ذاك المرجع؛

بل

(٢) احال إلى هذا أو ذاك المرجع.

وإذا ماأبقينا على الأصل «رجع» في صيغة الفعل، فإننا نضطر أن نستبدل الأسم المشتق «مرجع»، المتمم للفعل، بآخر مرادف، فنقول:

(٣) ارجع إلى هذا المصدر

أو

(٤) راجع هذا المصدر

فمن حيث التعبير، نحتاج أقله إلى جذرين مختلفين للتكلم عن الإحالة والإرجاع من جهة، وعن المستهدف من هذه العملية أو المرجع إليه من جهة ثانية.

هناك طبعاً اعتبارات علمية أكثر جذرية تفرض هذا التمييز التعبيري. ففي اللسانيات النظرية، وفي علم الدلالة العام بشكل خاص، أدخلت

نظرية الإحالة اللغوية من باب الدراسات الفلسفية التي ركزت على المرجع كحقيقة قائمة بذاتها. فمُيز في هذا المضمار بين المعنى والمرجع من جهة، وبين المفرد والعبارة من جهة أخرى. فالمفرد وحدة معجمية أو لغوية تدل على معنى ولاتحيل إلى مرجع. أما العبارة فهي استعمال المفرد في صيغة صرفية وهي التي تقوم بعملية الإرجاع أو الإحالة إلى مرجع (يجد القارئ تفصيلاً لهذا العرض في: ليونز، ١٩٧٧، ص١٤٣-١٦٨، وآخر في العربية موازياً لليونز بعض الشيء في: دميان، ١٩٨٣، ص: ٣٢-٤٠). هذا التركيز على المرجع وربط هذا الأخير بموجودات العالم الحسي أو المعاش حملاً على الاعتبار أن الإرجاع وظيفة منوطة فقط بالعبارة الاسمية أو ماينوب عنها في الجملة كالضمائر وأسماء العلم مثلاً. ففي الأمثلة التالية:

(١) يلعب الولد في حديقة الدار

(٢) ابن جارنا مريض

(٣) زارني صديق حميم

(٤) هو مسرور

(٥) نبيل شاب وسيم

تقوم بالإرجاع الوحدات التالي ذكرها: «الولد» و«حديقة الدار في (١)، «ابن جارنا» في (٢)، ياء المتكلم في «زارني» و«صديق حميم» في «٣»، «هو» في (٤)، و«نبيل» في (٥).

ومن ثم، وتحت تأثير إعراب الجملة إعراباً منطقياً، حصرت عملية الإرجاع بالتركيب الإسمي الذي يحتل مكان المسند إليه، بينما حجبت عن المسند، فكان تقسيم الجملة إلى عبارة إرجاعية (expression référentielle) وعبارة إخبارية أو اسنادية (expression prédicative)؛ ومن المنظور ذاته ميزت ضمن العبارة الارجاعية عدة حالات فكانت:

- الارجاعية العامة، كقولنا: الولد يحب اللعب،
- الارجاعية الخاصة، كقولنا: هذا الولد يحب اللعب،
- الارجاعية المعرفة، كقولنا: العصفور على الشجرة،
- الارجاعية النكرة، كقولنا: على الشجرة عصفور، . . .

لكل ماسبق ايجازه أهميته في الدلالة اللغوية، كما أن بعد المرجع جوهري في التعبير المجازي، الأمر الذي تركز عليه بعض القراءات المعاصرة في صور البلاغة بما فيها البلاغة العربية ولاسيما مايعود منها إلى فكر الجرجاني الثاقب (كما في: دميان، ١٩٨٨، ص٥٣-٦١). غير أن الزاوية التي سنتناول منها ماندعوه «إحالة» أبعد بكثير من هذه العلاقة الحصرية التي تربط صيغ العبارة الاسمية بمرجعها، والتي تعمدنا حتى الآن في الدلالة عليها استعمال مشتقات تشترك مع «مرجع» بأصل واحد كـ«ارجاع» و«ارجاعية». فهذه المشتقات تفي بالغرض المنشود وتعكس هذا المفهوم الحصري إلى حد ما. من هنا تفضيلنا تسمية «احالة» التي لاترتبط اشتقاقياً بلفظة مرجع والتي تدل في نفس الوقت على معنى أكثر شمولاً وإلماماً بواقع الكلام.

١-٢ الاحالة ووظائف اللغة (تنظير ياكبسون)

هناك استعمال آخر لمفهوم الإحالة، أكثر حصراً من السابق ومرتبط باسم ياكبسون وببلورته لوظائف اللغة (ياكبسون، ١٩٦٠، ص٢٠٩-٢٤٨) التي أصبحت من كلاسيكيات اللسانيات العامة والتي تردّد هنا وهناك في الكتب والدراسات التي تعنى بتدريس مبادئ اللسانيات العامة وبأسلوبية النصوص على حد سواء. فلن نكرر ماأصبح مألوفاً للقارئ. إنما نكتفي بما هو ضروري للبحث. فانطلاقاً من صورة الارسال التي وضعها مهندسو الاتصال والتي تتألف من مقومات ستة (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، لغة الإرسال، وسيلة الإرسال والعالم الخارجي أو المرجع موضوع

الرسالة)، وجد ياكبسون وظيفة موازية لكل من المقومات الستة السابقة، وحصر وظيفة الارجاع أو الإحالة بما يتعلق فقط بالمرجع، دون أن يقدم مقاييس لغوية واحدة تساعدنا على التمييز بين وظيفة وأخرى. وإذا كانت صيغ الجمل وأنواعها تتطابق أحياناً مع بعض من هذه الوظائف، فإنها لاتفيد شيئاً مع غيرها. فالجملة التعجبية ملازمة للوظيفة الملتصقة بالمتكلم والتي دعاها ياكبسون بالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية. وبشكل أعم، كل ماهو انشائي يتعلق دائماً بالمتكلم وبالمخاطب. ولكن كيف نميز مثلاً بين وظيفة الإرجاع (التي تركز على المرجع) ووظيفة ماوراء اللغة (التي تتكلم عن اللغة ذاتها)؟ هل الكلام عن الجبال والوديان والحياة والخصال... يخص مرجعاً ما، أما الكلام عن الأفعال والأسماء والجمل والمعاني والنصوص فلا؟.

من المؤكد أن لتنظير ياكبسون صوابيته. غير أن استعماله الضيق جداً لمفهوم الارجاع لايتماشى بشكل عام مع مبدأ ملازمة الاحالة لكل فعل كلام.

١-٣ الإحالة وآلية التخاطب (نظرية اميل بينڤينيست)

هذه الملازمة تبرز بجلاء من عملية القول ذاتها ومن آلية التخاطب أو الكلام. ولقد اتخذنا من تسميات «عملية القول»، «آلية الكلام»، «آلية التخاطب» ترجمات مترادفة ومتقاطعة بعض الشيء لما يدعى في الفرنسية «énonciation» وفي الانكليزية «enunciation»، ومن منظور اللساني الفرنسي اميل بيڤينيست E.BENVENISTE الذي سننطلق منه في كلامنا عن أنماط الإحالة الكلامية.

والواقع أن دراسة آلية التخاطب مرتبطة في اللسانيات الفرنسية باسم أميل بينڤينيست الذي استطاع أن يجمع بين معطيات لسانية متفرقة وبين مفاهيم لغوية عربية ليبلور نظريته في هذا المضمار. فهو يرى أن اللغة، كنظام مجرد أو كطاقة مخزونة في عقل الإنسان، لاتتحول إلى كلام حقيقي أو إلى

نص أو خطاب إلا بواسطة عملية القول ذاتها. وهذه العملية هي فريدة وفردية في كل الظروف والحالات. وهي ليست فقط جوهرية في صيغة النص وفي المعنى المعبر عنه، بل إنها وراء بنية وحدات لغوية تعبر عن مفاهيم إنسانية أساسية كمفهوم الشخص والزمان والمكان. وكانت نقطة انطلاق أميل بينفينيست لهذه النظرية المنظور العربي لبنية الضمائر وتمييز النحويين العرب بين المتكلم والمخاطب والغائب (بينفينيست، ١٩٤٦، ص٢٢٥-٢٣٦). فمن خلال هذه التسميات العلمية التي نقلها بينفيست إلى اللسانيات المعاصرة، أدرك أن عملية القول والتصاقها الحميم بصاحبها يحددان كل إحالة كلامية. فالضمير «أنا» يحيل دائماً إلى من يقول «أنا». وقوله «أنا» يفرض حتماً وجود آخر يوجه إليه خطابه ويشار إليه بـ«أنت» وهذه العلاقة الوثيقة التي تربط المتكلم بالمخاطب وتفرض حضورهما الضروري والمشترك في عملية القول أو التخاطب تبرز جلياً من إطلاق تسمية «الغائب» على كل من ليس حضوره ضرورياً.

ومن تقابل صيغ المتكلم والمخاطب مع صيغ الغائب استنبط بينفينيست تقابلاً أكثر شمولاً تشترك فيه الضمائر مع غيرها من المفاهيم ولاسيما مع وحدات الزمان والمكان. فميز بين الكلمات الفارغة معنوياً «» والكلمات المليئة (بينفينيست، ١٩٥٦، ص٢٥٤، ١٩٥٨، ص٢٥٨-٢٦٦، ١٩٧٠، ص٨٣)، وربط العلامات الفارغة بذاتية المتكلم والمليئة بموضوعية التعبير عن الغائب (١٩٥٨، ص٢٥٨-٢٦٦؛١٩٦٥، ص٦٧-٧٨، وترجمة هذا الأخير العربية، ١٩٨٤، ص٢٩-٤٤). غير أن مادعاه «كلمات فارغة» هي بالواقع علامات اشارية («déictique» أو «embrayeur» بالفرنسية، و«déictique» بالانكليزية أو «Shifter» وفق تسمية ياكبسون الذي ساهم كثيراً في إدخال هذا المفهوم إلى اللسانيات)، أي علامات ترتبط دائماً بعلاقة تجاور مع مرجعها، كضمائر المتكلم والمخاطب وبعض ظروف الزمان

كـ«الآن»، «اليوم»، «البارحة»، «غداً»، «بعد غد». . . ، والمكان كـ«هنا»، «هناك»، «هنالك». أما الكلمات المليئة فهي علامات لا إشارية، أي أنها غير قائمة على علاقة تجاور مع مرجعها، ومنها صيغ الغائب ومعظم مفردات اللغة وتعابير ظرفية تتقابل مع السابقة كـ«في تلك البرهة»، «في ذلك اليوم»، «عشية ذلك اليوم». . .

وفي دراسته علاقات الزمن بالفعل الفرنسي أظهر اميل بينڤينيست أن بنية الأزمنة الفعلية تخضع للتقابل ذاته، التقابل بين مايدعوه غالباً «التعبير الذاتي» و«التعبير الموضوعي». ومن ثم أطلق تمييزه الشهير بين مستويين في الكلام: مستوى القصة التاريخية«plan d'énonciation du récit histo-rique» ومستوى الخطاب «» (بينڤينيست، ١٩٥٩، ص٢٣٥-٢٥٠). وقد أصبح هذا المفهوم الثنائي، الذي روجت له الدراسات التطبيقية تحت تسمية «القصة/ الخطاب»، من أشهر الأدوات اللسانية التي تستعمل في تعليم اللغة الفرنسية وفي تحليل النصوص ودراسة أسلوبها، كما تشهد على ذلك ثبت المصطلحات العلمية في الكتب المدرسية والجامعية التي تعني بتدريس اللغة والأدب والأحدث نشراً في فرنسا (فرنسيس، ١٩٩٦، ص٢٠-٢١).

مايهمنا من هذا العرض مايلي:

إن الإحالة ملازمة لكل فعل كلامي: وهي ليست منوطة فقط بصيغ العبارة الاسمية في الجملة، بل إنها تتعلق بكل أركان الجملة، وهي ترتكز أساساً على مقومات التخاطب، وعلى رأسها وحدات الشخوص والزمان والمكان.

إن دراسة أميل بينڤينيست لهذه الوحدات ساعدتنا على الإدراك أن الإحالة الكلامية تأخذ حتى الآن منحيين أساسيين: الأول ينطلق من «أنا» «الآن» و«هنا» المتكلم ويتجسد بنمط خاص من النصوص دعاه بينڤينيست «الخطاب» (discours)، أما الثاني فهو منفصل عن «أنا»، «الآن»، «هنا» المتكلم ويتجسد بنمط القصة التاريخية(récit historique) حسب تعبير بينڤينيست.

١-٤ ملاحظات في شأن ترجمة مصطلحي «déictique» و«énonciation»

لقد اقترح البعض ترجمة «déictiques» بـ «مرجعات» و«enonciation» بـ «ملفوظية» (كـ: قاسم مقداد١٩٨٤، في ترجمة بنفنيست، ١٩٦٥، ص٢٩-٣٢). غير أن هذه الترجمات لاتفي المفاهيم المعبر عنها حقها، كما قد تكون سبب التباس وغموض. فإطلاق تسمية «مرجعات» على فئة معينة من العلاقات دون غيرها. وهذا يخالف مبدأ ملازمة الإحالة لكل فعل قول، أكان محور هذا الارجاع «أنا» المتكلم وحاضر علامه ومكانه (أي قائماً على علامات ترتبط بعلاقة تجاور مع مرجعها، علامات اقترحت تسميتها بـ «مرجعات»)، أم لا (أي أنه قائم على علامات مختلفة). وهذه المغايرة لحقيقة اللغة وواقع الكلام تصبح أكثر جلاءً إذا ماأردنا اشتقاق تسمية تدل على العلامات التي ليست بما دعي بـ «مرجعات». فهذا الاسم يتقابل اشتقاقياً مع «اللامرجعات» أو «غير المرجعات» فيصبح معه من الصعب، لابل من المستحيل التكلم بوضوح وبدقة عن أنماط الإحالة الكلامية، الأمر الذي تجنبنا إيّاه مصطلحات كـ «علامات إشارية» «لاإشارية»... فاسم «اللاإشاري» لايعني صرفاً نفي الاحالة أو الارجاع، كما هو الحال مع «اللامرجعات».

ثم إن اختيار تسمية «علامات إشارية» أكثر قرباً من الأصل اليوناني الذي أخذ منه «déictique» وأشد إفاءً للفكر اللغوي العربي في آنٍ واحد. فالأصل اليوناني المشتق منه «déictique» يعني حرفياً «إشاري». والنحو العربي أطلق من جهته اسم «أسماء الإشارة» على قسم من وحدات اللغة التي تنطوي فعلاً تحت مادعوناه «علامات إشارية» ومنها ظروف المكان «هنا»، «هناك»، «هنالك».

وقد يكون الالتباس ذاته بالنسبة لمصطلح «ملفوظية». فهذا الاسم

مرتبط اشتقاقياً بـ«لفظ». وهذا الأخير يتقابل مع «معنى» كقولنا: «الألفاظ والمعاني». بـ«لفظ». وهذا يحمل بدوره على الاعتقاد أن الملفوظية تعني فقط بدراسة آلية إطلاق أصوات اللغة ونظمها في كلمات واضحة النطق. وهذا طبعاً لايفي مطلقاً بالمعنى المبتغى. ثم إن «énonciation»لاتعني، حتى من حيث الترجمة الحرفية، «ملفوظية». فاللغة الفرنسية تميز، من حيث المعنى بين فعلي «énoncer»و «prononciation» المشتق منهما اسما «énonciation» و«prononciation». وحدهما «Prononcer» و«Prononciation» يدلان على فعل اللفظ وعمليته. أما الآخران فهما مرتبطان معنىً بإصدار الكلام أو بالقول والتخطاب وفق قواعد النحو ونظم الكلام.

٢. إشكالية تميز بينيست بين القصة والخطاب

بالرغم من أهمية ماأتى به بينفينست في مضمار دراسة آلية التخاطب ودوره الرائد في لسانيات النص، فإننا نرى بعض النقص والإشكالية في تمييزه الثنائي بين القصة والخطاب، التمييز الذي يعتبر عصارة ماقدمه في هذا الشأن، أو بالأحرى مااحتفظت به لنفسها المناهج التطبيقية الفرنسية في تحليل النصوص ودراسة الأسلوب، وروجت له ترويجاً آلياً إلى حد ما. ولقد توقفنا ملياً في كتابنا الذي ظهر في الفرنسية (فرنسيس، ١٩٩٦) عند النقاط التي تكمن وراء إشكالية هذا المفهوم الثنائي وأظهرنا أنها تتناول التسمية والمضمون في آن واحد. فلن نتطرق هنا عمداً إلى الجانب الأول الذي هو جلي جداً بالنسبة للغة الفرنسية ولمصطلحاتها اللسانية والأدبية (فرنسيس، ١٩٩٦، ص١٣٧-١٤١). وقد يكون الأمر مشابهاً للغة العربية إذا مااقتبست هذه الثنائية وترجمت حرفياً، كما فعلنا حتى الآن مراعاة لموضوعية البحث. ولكننا سنركز اهتمامنا على فحوى المفهوم ونعرض مااقترحناه في هذا المجال تسمية ومضموناً ونرى مدى انطباقه على اللغة العربية ونصوصها.

٢-١ القصة والخطاب والإحالة الإشارية واللاإشارية

لقد أظهرنا في عرضنا السابق أن تمييز بينفينيست بين القصة والخطاب قائم على منحيين مختلفين في الإحالة الكلامية: الإحالة الإشارية في الخطاب واللاإشارية في القصة. ولكن هذا الأمر لايظهر جلياً لمن يكتفي بقراءة الدراسة التي أطلق فيها بينفينيست ثنائيته الشهيرة هذه (بينفينيست١٩٥٩، ص٢٣٧-٢٥٠)، لأنه، كعادته، يلح على ذاتية التعبير والكلام، أي ارتباط الإحالة إلى زمن ومكان مابذاتية المتكلم وبزمن علامه وبمكانه، أو عدم الارتباط بها، أكثر مما يركز على الفارق الجوهري في العلامات اللغوية التي تقوم عليها هذه الإحالة، وهي، كما قلنا، إما إشارية، أي مرتبطة بعلاقة تجاور مع مرجعها (هنا ذاتية المتكلم وزمن علامه ومكانه)، وإما لاإشارية، أي غير ملازمة قصراً لمرجعها. فالتنويه لفظاً، أي بواسطة المصطلح، إلى هذا التقابل بين الإشاري واللاإشاري (والذي يبرز من جزيئات دراسات بينفينيست لبنية الضمائر وظروف الزمان والمكان، كما رأينا) يفصح عن آلية الكلام وتأليف النصوص بشكل أوفى بكثير من التسمية الثنائية «القصة/ الخطاب» كما أنه يكون أكثر أمانة لفكر بينفينيست ذاته.

ثم إن هذه المراعاة في اختيار التسمية العلمية أو المصطلح تساعدنا على تحقيق أمرين آخرين: تجنب الالتباس والغموض الناجمين عن تسمية بينفينست لمفهومه الثنائي، وإتمام هذا المفهوم ببعد ثالث سها عنه بينفينيست.

لن ندخل هنا في تفاصيل الالتباس، كما ذكرنا. نشير فقط إلى أن أسماء كـ«القصة»، «الحكاية»، «الرواية»... مرتبطة بسرد الحوادث والاخبار. والحال أن هذا السرد أو الإخبار أو القص أو الرواية قد تساق على منحى الإحالة الإشارية بقدر ماتحاك على مستوى الإحالة اللاإشارية. يكفي بأن نفكر بهذا النوع الأدبي الذي يدعى «يوميات» والذي تنتمي إليه نشرات الأخبار اليومية، كما يشهد على ذلك نص الخبر التالي:

«هز صباح اليوم زلزال عنيف عاصمة البيرو. فسقطت المباني وانقطع تيار الكهرباء وهرع من نجا من السكان إلى الشوراع مهرولين ومولولين. . .»

فهذا النص مبني على السرد أو القص. فهو أقصوصة. ولكن القص يأخذ منحى الإحالة الإشارية المعبر عنها بظرف الزمان «صباح اليوم». فاليوم المعني بهذا الحادث هو يوم إذاعة الخبر، أي اليوم الذي رأيت فيه المذيع يقرأ النبأ على شاشة التلفاز.

وإذا استبدلنا، في نص الأقصوصة السابقة، عبارة «صباح اليوم» بأخرى كـ«صباح الخامس من أيار سنة ألف وتسع مئة وخمس وتسعين» فإننا ننقل السرد من مستوى الإحالة الإشارية إلى اللاإشارية، فتصبح الأقصوصة كالتالي:

«صباح الخامس من أيار سنة ألف وتسع مئة وخمس وتسعين، هز زلزال عنيف عاصمة البيرو، فسقطت المباني، وانقطع تيار الكهرباء، وهرع من نجا من السكان إلى الشوراع مهرولين ومولولين...»

فمن الجلي أن هذا الانتقال القصصي من مستوى إلى آخر لايبرز منطقياً، ودون أي التباس وغموض، إطلاق تسمية «خطاب» على السرد الأول و«قصة» على الثاني. هنا وهناك تقنيات نصوصية واحدة وهي السرد أو الإخبار أو القص؛ إنما الفرق يكمن في نسق الإحالة التي تساق في إطارها هذه التقنيات. فتبقى إذا تسمياتنا «الإحالة الإشارية» و«الإحالة اللاإشارية» أكثر دقة وتقنية وعلماً، علاوة على طواعيتها الاشتقاقية التي ستساعدنا، بالدقة ذاتها، على تسمية منحى آخر للإحالة الكلامية، مغاير للسابقين معاً ولم يؤخذ بعين الاعتبار في تمييز اميل بينڤينيست.

٢-٢ القصة والخطاب والإحالة المطلقة

هذا المنحى ينطبق على الحالة التي يتناول فيها المتكلم موضوعاً عاماً، فيعالجه دون أن يربطه بزمان معين وكأنه حقيقة دائمة أو حالة ثابتة. وهذا

مايلاحظ بشكل عام في الأبحاث العلمية والنظرية وفي الحكم والأمثال، كقولنا: «الإنسان عدو مايجهل»، وكما يبدو ذلك أيضاً في هذا المقطع من «مرداد» مخائيل نعيمة:

«مرداد: إنما الإنسان إله في القُمُط. فالزمان قماط. والمكان قماط. والبشرة قماط، ومثلها الحواس وكل ماتتناوله الحواس. الأم تعرف أن القمط هي غير الطفل المقمّط بها. أما الطفل فلا يفقه ذلك قط».

مخائيل نعيمة، ١٩٥٢: كتاب مرداد منارة وميناء،
في المجموعة الكاملة، المجلد السادس، دار العلم للملايين،
بيروت، ط ١٩٧٩، ص٦٠١

فمثل هذه النصوص تتخطى إطلاقاً ثنائية أميل بينڤينيست فهي لاتندرج لاتحت «الخطاب» (النص المبني على الإحالة الإشارية)، ولاتحت «القصة» (النص المبني على الإحالة اللاإشارية)، إنها تتقابل معهما تقابل المطلق من كل قيد زمني أو مكاني مع المقيد بزمن ومكان ما. وإننا نلمس هذا التقبل من شعورنا العفوي أن النص يخرج عن نطاقه العام إذا ماكان مبنياً إما على الإحالة الإشارية وإما على الإحالة اللاإشارية، وإذا ماانتقل إلى ماليس هذا أو ذاك، وكما يشهد على ذلك النصان التاليان:

الكَلَب، أم الجهل؟

دخل إليّ يحيط به عدد من أهله رجالاً ونساء: كهل جاوز الستين من عمره، أشيب الشعر وثيق البنيان، لاتبدو عليه علائم ضعف أو مرض لولا قلق في نظراته وبعض الكمود في لون سحنته. كان أهله يبدون قلقين، مثله، يسرّون شيئاً لايريدون أن يطلعوني عليه. سألته عن شكواه فقال: لاشيء، يدي اليسرى حتى الكتف ثقيلة ولكنها لاتؤلمني. فحصته فحصاً سريعاً لم أجد له في نفسي مبرراً. كنت أشعر، بإحساس الطبيب المجرب، بأن علته ليست في أعضاء بدنه التي كنت أفحصها. فجأة قال: قتلني الجوع

والعطش. . . . لم آكل ولم أشرب منذ خمسة أيام. . . منذ خمسة أيام لم تدخل نقطة ماء في فمي! فتحت لي هذه الكلمة الباب إلى سره. قلت للممرضة: اعطني كأس ماء. حملت كأس الماء وقربتها منه. منذ وقعت عيناه على الكأس في يد الممرضة زاغت نظراته. وحين تقربت منه أخذ صدره يعلو ويهبط، وارتفع تنفسه بصوت مسموع ابتدأ فحيحا وانتهى حشرجة. بدا الرجل وكأنه يختنق، اذ ازرق وجهه وضاق منخراه ثم اتسعا، واضطربت اطرافه واختلج كل بدنه. حينذاك أبعدت الكأس عنه بسرعة وقد تأكدت من معرفة مرضه. . . لقد كان ذلك الرجل مصاباً بداء الكَلَب!

[. . .]

أصبح الأمر واضحاً، ومفجعاً في نفس الوقت: في جنح الليل، ليل البادية التي يقطنها هذا الرجل، تعرض المسكين لعضة حيوان مسعور، مصاب بالكَلَب. ربما كان ذاك الحيوان كلباً، وربما كان ثعلباً أو ابن آوى. الثعلب وابن آوى لا يهاجمان الإنسان إلا اذا اصيبا بهذا الداء. وحتى الخفاش قد يصاب بالكَلَب فيقدم عندئذ على عض الإنسان. الا أن العضة لم تكن عضة خفاش على كل حال. كان سهلاً أن ينجو الرجل من هذا المرض المخيف لو أنه اعلم طبيباً، أي طبيب، بالأمر في الاسبوعين الأولين من حادثة العض. كان الطبيب سيحيله إلى مستوصف الصحة القريب الذي يلتزم مجاناً بمداواة المعضوض، بحقنه يومياً باللقاح ضد الكَلَب لمدة واحد وعشرين يوماً متتالية، وبهذا يتوقف نمو الداء في دور الحضانة ويسلم الرجل من المضاعفات الخطيرة والقتالة. أما بعد مضي الاسبوعين الأولين فإن الحمات الراشحة التي هي عامل الكَلَب تنمو وتفرز ذيفاناتها السمية التي تسري إلى الجملة العصبية، فتصبح النجاة من الإصابة بالكَلَب مستحيلة، ويمسي الموت بهذا الداء محتماً. ومريضنا هذا لم ير طبيباً ولم يره أي طبيب لأن أولاد الحلال، كما سمتهم الامرأة، اشاروا على أهله بأن يتداوى، لا عند الأطباء، بل عند الجنيدات.

[. . .]

عبد السلام العجيلي، ١٩٧٨، عيادة في الريف، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص٧-٩.

الورد والقاموس

وليكن. . .
لابدَّ لي. . .
لابدَّ للشاعر من نخبٍ جديد
إنني أحمل مفتاح الأساطير
وآثار العبيد
وأنا أجتاز سرداباً من البخور
والفلفل، والصيف القديم
وأرى التاريخ في هيئة شيخ،
يلعب النرد ويقصُّ النجوم
إنه يذكر بيت العنكبوت
وليكن. . .
لابد لي أن أرفضَ الموت،
وإن كانت أساطيري تموت
إنني أبحث في الأنقاضِ عن ضوء
وعن شعر جديد
آه. . . هل أدركت قبل اليوم
إن الحرف في القاموس
ياحبي، بليد
كيف تحيا كل هذ الكلمات؟
كيف تنمو؟

كيف تكبر؟
نحن مازلنا نغذيها دموع الذكريات
واستعارات... وسكر!
وليكن...
لابد لي أن أرفض الوردَ الذي يأتي من القاموس
أو ديوان شعر
ينبت الورد على ساعد فلاّح
وفي قبضة عامل
ينبت الورد على جرح مقاتل
وعلى جبهة صخر[١].

محمود درويش، ١٩٦٨، آخر الليل نهار،
دمشق، مؤسسة الوحدة،
في ديوان محمود درويش،
دار العودة- بيروت ص٤٨٨-٤٩٠

فنص عبد السلام العجيلي قصصي في هيكليته العامة ولاإشاري من حيث الإحالة إلى الزمن: إنه يبدأ السرد مباشرة بصيغة الماضي دون أن يربط هذه الصيغة بظرف زمان إشاري كـ«منذ أسبوعين»، «منذ بضعة أيام». وهذا الحكم ينطبق طبعاً على مايعود في النص إلى القاص دون كلام شخوصه كما في:

«قتلني الجوع والعطش... لم آكل ولم أشرب منذ خمسة أيام»، «أعطني كأس ماء».

وبالرغم من هيمنة هذه الهيكلية القصصية اللاإشارية، فإننا نحس في قراءة المقطع الثاني أن جزئين يخرجان عن النطاق العام؛ إنهما التاليان:

«الثعلب وابن آوى لايهاجمان الإنسان إلا إذا أصيبا بهذا الداء. وحتى الخفاش قد يصاب بالكلب فيقدم عندئذ على عض الإنسان».

«أما بعد مضي الأسبوعين الأولين فإن الحمات الراشحة التي هي عامل الكلب تنمو وتفرز ذيفاناتها السمية التي تسري إلى الجملة العصبية، فتصبح النجاة من الإصابة بالكلب مستحيلة، ويمسي الموت بهذا الداء محتماً»

فهذا الجزءان غير مبنيين على الإحالة الإشارية. إنهما يتكلمان، من منظور الحقيقة العلمية العامة، عن الثعلب وابن آوى والخفاش في القسم الأول، وعن مراحل نمو داء الكلب في القسم الثاني. فإحساسنا بخروجهما عن نطاق القص اللاإشاري، وعدم انتمائهما في نفس الوقت إلى الإحالة الاشارية يعنيان أنهما مغايران لما هو إشاري ولاإشاري في آن واحد.

وهذا مانلمسه بوضوح أكثر في قصيدة محمود درويش. فقصيدة «الورد والقاموس» وصفية إشارية في معظمها: الوصف معبر عنه بجمل اسمية وفعلية تحيل إلى حاضر المتكلم. هذه الإحالة تقوم على عدم ابتداء الجمل الإسمية بـ«كان» أو بإحدى أخواتها التي تدل على الماضي، وعدم استعمالها مع الأفعال المضارعة في الجمل الفعلية. ولكن قراءتنا البديهية لهذه القصيدة تحملنا على القول إن بعض الأبيات لاتندرج تحت هذا الوصف الإشاري: إنها البيت الثالث:

«لابد للشاعر من نخب جديد»

والأربعة الأخيرة:

«ينبت الورد على ساعد فلاح
وفي قبضة عامل
ينبت الورد على جرح مقاتل
وعلى جبهة صخر».

فهذه الأبيات هي وصفية بدورها. لكنها غير منظومة لاعلى منحى الإحالة الإشارية ولاعلى منحى اللاإشارية: إنها عامة وغير مقيدة بأي رابط

زمني فخروجها عن نطاق الإحالة الإشارية وعدم انتمائها إلى الإحالة اللاإشارية يفيدان هنا أيضاً إنها تختلف عن الاثنتين معاً، اختلاف المطلق عن المقيد، كما نوهنا سابقاً.

٣- محاور الإحالة الكلامية وتقنيات النص

فإذا ماأردنا اختصار كل ماسبق وتوخينا في نفس الوقت إظهاره في التسميات الاصطلاحية، فإننا نستطيع القول إن الإحالة الملازمة لكل عملية قول أو فعل كلامي تكون إما مطلقة وإما مقيدة. وهذه الأخيرة تأخذ بدورها منحيين: إشاري ولاإشاري. فيصبح لدينا والحالة هذه أنماط ثلاثة:

١- الإحالة المطلقة وغير الإشارية

٢- الإحالة المقيدة الإشارية

٣- الإحالة المقيدة اللاإشارية

قد يكون بعض الإعوجاج اللغوي أو الخطأ والغموض في استعمالنا التعبير النعتي «غيرإشارية» مقابلة مع «إشارية» و«لاإشارية». غير أن اعتبارات عدة حملتنا على ذلك.

فلقد تعمدنا أولاً اختيار تسمية تشترك مع «إشاري» و«لاإشاري» بأصل واحد لكي تكون التسميات الثلاث متوازية معنىً وشكلاً، كما فعلنا في اللغة الفرنسية حيث استعملنا تباعاً «adéictique»، «déictique»، «non-déictique» (فرنسيس، ١٩٩٦، ص١٤٣-١٤٥). ففي هذه اللغة، الفرق واضح جداً بين المعنيين المعبر عنهما بأدوات النفي الصرفية «a» و«non» عندما تدخلان في تركيب أسماء ونعوت من أصل واحد. فـ«non» تدل، بواسطة النفي، على العكس ضمن مدلول يشترك فيه الضد. أما «a» فتدل على المغايرة اطلاقاً، أي عدم الانتماء إلى المفهوم المعبر عنه بأصل الكلمة، أكان إيجاباً كما في «déictiqve»، أم نفياً كما في «non-déictiqve». فالنعت «adéictivq» يتقابل والحالة هذه مع «déictiqve»

و«non-déictiqve» في آن واحد. وهذا ماأردنا الإفصاح عنه في إدخالنا «غير» على «إشارية» نظراً لتوظيف «لا» في تسمية أخرى، ولعدم توفر غيرها من الأدوات التي تفي بالغرض. فغير الإشاري هو إذن ضد ماهو إشاري ولاإشاري.

ثم إن القياس كان إلى حد ما نهجنا في هذه التسميات. فكثير من المفردات العربية التي توازي مايبدأ به في الفرنسية بالأداة «non» أو مايعادلها صرفاً كـ«in»، «im»، «il». . . ، تبدأ هي أيضاً بـ«لا» كما يبدو ذلك من الجدول التالي:

اللغة العربية	اللغة الفرنسية
العنف ← اللاعنف	la violence → la non- violence
الوعي ← اللاوعي	la conscience → l'inconscience
المعنى ← اللامعنى	le sens → le non- sen
الأنا ← اللاأنا	le moi → le non- moi
المحدود ← اللامحدود	le limité → l'illimité

وعلاوة على القياس، فإن الأصل «غير» أعطى في اللغة العربية مشتقات كـ«غاير»، «مغايرة». . . ، وهي كلمات تعني الاختلاف الكلي وتعزّز في نفس الوقت الموازاة الصرفية والاشتقاقية بين الأداة العربية «لا» والفرنسية «»، وبالتالي اعتبار التسمية «غير إشارية» أقوى نفياً من «لاإشارية». على كل، نترك لفقهاء اللغة أمر البتّ في صوابية هذه التسميات، ولانعتقد أن استبدال تسمية «غير إشارية» بـ«لاإشارية» والعكس، إذا ماتقررا لغوياً، سيكونان عائقاً في وضوح ماعرضناه حتى الآن. نتابع إذاً بحثنا على أساس ماتقدم محاولين أن نوجز خصائص كل نمط من الأنماط الثلاثة على حدة وأن نربطها بالتقنيات والخصائص التي تتحقق بها نصاً.

٣ – ١ الإحالة المطلقة وغير الإشارية

تتجسد الإحالة المطلقة وغير الإشارية بنص أو بوحدات نصوصية مبنية بالدرجة الأولى على الوصف، حيث لايحد الموصوف بزمن معين وكأنه مرتبط بحقيقة ثابتة أو بحالة دائمة. ويدلّ على هذا الموصوف بتعابير اسمية معرفة أو بما ينوب عنها. والصيغة الفعلية المستعملة في الجمل المستقلة هي صيغة المضارع التي لاتشير والحالة هذه إلى حاضر المتكلم، بل تشمل ماكان ويكون وسيكون. كما أن استعمال صيغة الغائب هي القاعدة العامة في مثل هذه النصوص. وقد تستعمل أيضاً صيغتي المتكلم للجمع والمخاطب للمفرد أو للجمع. ولكنها لاترتبط حصراً بمتكلم أو بمخاطب محدد، بل تمثل الجنس الذي ينتمون إليه.

غير أن هذا الاستعمال ليس مجانياً، فهو ينشىء فروقات دلالية في الوصف ويقرب النص من الأنواع الخطابية والتعليمية.

٣ – ٢ الإحالة المقيدة الإشارية

تتحقق هذه الإحالة في نصوص أو وحدات كلامية توازي بشكل عام مايدعوه بينڤينيست «خطاباً». وتقوم على علامات إشارية، أي علامات ترتبط بعلاقة تجاور مع «أنا»، «الآن»، و«هنا» المتكلم. وهي تتناول ثلاثة أزمنة: الحاضر، والماضي والمستقبل.

الحاضر هو دائماً زمن الكلام أو متقاطع معه، وإن لم يكن موضوعه المتكلم أو المخاطب، كما في: «الطقس جميل». فهذا الحكم ينطبق على حالة الطقس ساعة أو يوم الكلام، وفي المكان الذي يوجد فيه المتكلم (مدينته أو قريته). والكلام عن الحاضر يكون وصفياً، حيث تستعمل الجملة الإسمية، أو الفعلية المصاغة في المضارع.

الماضي المعبر عنه في الإحالة الإشارية ينطلق من حاضر المتكلم، ويشار إليه بظروف كـ«صباحاً»، «البارحة»، «منذ أسبوعين»، «منذ

سنة» . . . ويكون الكلام عن هذا الماضي وصفاً وسرداً معاً . يقوم الوصف على استعمال جمل اسمية أو فعلية في صيغة المضارع . وفي كلتا الحالتين تبتدئ الجملة بـ«كان» أو بغيرها من الأفعال الناقصة التي تدل على الماضي . أما السرد فيساق بصيغة الماضي .

نقطة انطلاق المستقبل هي أيضاً حاضر المتكلم . ويعبر عنه بصيغة المضارع مسبقة بإحدى حروف أو أدوات الاستقبال . وقد يستغنى عن هذه الأدوات إذا كانت الإحالة إلى المستقبل محدودة ، نوعاً ما ، بواسطة ظرف إشاري كما في : «غداً أكتب» . وقد يأخذ الكلام عن المستقبل شكل الوصف ، وقد يأخذ شكل السرد . فيبدو وصفاً عندما يتعلق بحالات أو بأعمال تكرارية ، كما في (١) :

(١) سأكون مجتهداً ، أثابر على العمل وأنجز كل يوم مايتوجب علي .

ويبدو سرداً ، عندما يتعلق بحوادث تقع تباعاً ، كما في (٢) :

(٢) سأنهض صباحاً ، أرتشف القهوة وأبدأ بالعمل .

على كل ، في الكلام عن الحاضر والمستقبل تمحى الفوارق الصرفية بين السرد والوصف على مستوى صيغة الفعل ، إذ لايستعمل إلا المضارع . فالتمييز بين التقنيتين يستند ، والحالة هذه ، على نوعي الجملة : اسمية وفعلية ، وعلى معنى الفعل الذي تدخل في تحديده وإيضاحه العلاقات التي تربطه بغيره من الأفعال المتواجدة في السياق من جهة ، وبتعابير ظرفية أو حالية من جهة ثانية كـ«دائماً» ، «باستمرار» ، «في معظم الأحيان» . . . فالمثل الأول الذي سبق ذكره :

(١) سأكون مجتهداً ، أثابر على عملي وأنجز كل يوم مايتوجب عليّ

اعتبر وصفياً لأنه يبتدئ بجملة اسمية تدل على حالة الاجتهاد . وهذه الحالة متضمنة أيضاً في معنى فعل الجملة الثانية «أثابر» الذي يدل على الثبات في حالة معينة ، وهي هنا العمل . وهذا ماتوضحه أيضاً الجملة الفعلية

الأخيرة، حيث أن الفعل «أنجز» لايفيد الحدث المرتبط بالسرد، بل الاستمرارية في الحالة وذلك بتحديده بالتعبير الظرفي «كل يوم».

أما المثل الثاني:

(٢) سأنهض صباحاً، ارتشف القهوة، وأبداً بالعمل

فهو أقرب إلى السرد لأنه يتألف من ثلاث جمل فعلية تتابع وفق العلاقات المعنوية والزمنية التي تربط الأحداث المعبر عنها بالأفعال: فالنهوض يسبق إتخاذ القهوة، وهذا يسبق بدوره المباشرة بالعمل. ثم إن هذه الأفعال غير محددة بظرف يعني تكرار الحدث وارتباطه بحالة أو بعادة معينة.

وعلاوة على شمول الإحالة الإشارية على أزمنة ثلاثة: الحاضر والماضي (الإشاري) والمستقبل، فإنها تختص عن غيرها بالإنشائية. فكل ماهو انشائي، والذي يتقابل مع الخبري حسب المفهوم العربي، قائم على الإحالة الإشارية.

٣٠٣ الإحالة المقيدة اللاإشارية

هي سمة النصوص التي تتكلم عن الماضي المنفصل عن حاضر المتكلم أي غير المشار إليه بظروف تنطلق من هذا الحاضر كـ«البارحة»، «منذ يومين». . .، ومقابلة مع «اليوم السابق»، «قبل يومين». . . وهذه النصوص قصصية. وهذا مايعلل بعض الشيء تسمية بينفينيست لها بالقصة، والقص له بعدان أساسيان: الوصف والسرد. ولايختلف التعبير عنهما، ومن حيث الصيغ الصرفية، عما هو عليه الحال في الإخبار عن الماضي الإشاري. فيساق الوصف باستعمال الجمل الإسمية، والفعلية المصاغة في المضارع، والتي تبتدئ في الحالتين بـ«كان» أو بإحدى أخواتها التي تدل على الماضي. أما السرد فهو منوط بصيغة الماضي.

٣-٤ خاتمة

هذه هي أنماط الإحالة الكلامية الرئيسية وأهم مقوماتها وخصائصها التي تتجسد بها نصاً. كان كلامنا عنها مبسّطاً بعض الشيء مراعاة لضرورات البحث. ولقد سمح لنا، على بساطته، أن نأخذ فكرة مسبقة عن أهمية أنواع الإحالة الكلامية في صيغة النص وفي تقنياتها وخصائصها، وربما أيضاً في النوع الأدبي الذي تنتمي إليه.

غير أن الواقع ليس في هذه البساطة. فسياق نص بكامله على منحى إحالي واحد ليس قاعدة عامة. فغالباً ماينتقل المؤلف أو الكاتب أو المتكلم من مستوى إلى آخر، فتتداخل أو تتعاقب أو تتراصف أو تتوازى فيمابينها مشكلة محاور ومفاصل جوهرية في بنية النص وفي دلالته وفي أسلوبيته. وهذا ماقصدناه من تسمية ركني بحثنا بـ«محاور الإحالة» و«بناء النصوص» كما ورد في العنوان. فهذه المحاور ملازمة لبناء النص وللنحو الذي يؤلف عليه. فلكي نستطيع أن نلمس عملها الفعلي في هذا البناء ونستبطن شيئاً من خطوطه العريضة، لابد لنا من الانطلاق من نصوص حقيقية ومن مقارنتها بعضها ببعض. وهذا ماسنحاول فعله في دراسات لاحقة.

المراجع

١- بركة (بسام)، ١٩٨٥، معجم اللسانية، طرابلس. لبنان، منشورات جرّوس- برس

٢- بينفينيست (اميل)، ١٩٦٥، «اللغة والتجربة الإنسانية» ترجمة قاسم المقداد، ١٩٨٤، المعرفة، العدد ٢٦٦ دمشق، ص٢٩-٤٤.

٣- درويش (محمود)، ١٩٦٨، آخر الليل نهار، دمشق، مؤسسة الوحدة.

٤- دميان (جورج)، ١٩٨٣، «نظرية المرجع في الألسنية»، الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٥، بيروت، ص٥٣-٦١.

- ١٩٨٨، «نظرية الوضع والواضع، الحقيقة والمجاز عند الجرجاني»، كتابات معاصرة، العدد الأول، بيروت، ص٥٣-٦١.

٥- العجيلي (عبد السلام)، ١٩٧٨، عيادة في الريف، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

٦- المطلبي (مالك)، ١٩٨٦ «الزمن النحوي»، الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٠، بيروت، ص٨٠-٩٣.

الموقف الأدبي، «عدد خاص باللسانيات»، ١٩٨٢، العددان ١٣٥- ١٣٦، دمشق
٧- نعيمة (مخائيل)، ١٩٥٢، كتاب مرداد منارة وميناء، في المجموعة الكاملة، المجلد السادس، بيروت، دار العلم للملايين، ط، ١٩٧٩.

BENVENISTE, E.,1946, "Strcture relations de personne dans le verbe", Bulletin de la Société de Lénguistique, XLIII, Fasc.1, No 126; repris dans E.BENVENISTE, 1966, pp.225-236.

- 1956, "La nature des pronomes", in For Roman Jakobson, La Haye, Mouton; repris dans E.Benveniste 1966, pp. 250-257.

- 1958, "De la subjecivité dans le langage", Journal de Psychologie, Juil-sept., P.U.F; repris dans E. Benveniste 1966, pp.258-266.

1959, "Les relations de temps dans le verbe fraçais", Bulletin de la Société de Linguistique, LIV, fasc, 1; repris dans E. Benveniste 1974, pp. 67-78.

- 1966, Problèmes de linguistique générale, 1, Paris; Gallimard.

- 1970, "L'appareil formel de l'énonciation", Langages, N° 17; repris dans E. Benveniste 1974, pp. 79 -88.

- 1974, Problèmes de linguistique générale, 2, Paris, Gallimard.

DUBOIS, J., GUESPIN, L., GIACOMO, M., MARCELLESI, Ch. et J. -B., MEVEL, J. -P., 1973, Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse.

FARANSIS, M, 1996, Instruments d'analyse du texe narratif: description, reformulation et développement, Jounieh, Imprimerie Saint -Paul.

GREIMAS, A. -J. COURTÉS, J., 1979, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 1, Paris, Hachette -Université.

- 1986, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 2, Paris, Hachette, Université.

JAKOBSON, R., 1960, "Closing statements: Linguistics and Poetics", dans T.A. Sebeok (ed), Style in language, New York; trad. franç. 1963, dans Jakobson, 1963, pp. 209-248.

- 1963, Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage, Paris, Les Editions de Minuit.

LYONs, J., 1977, Semantics, Volume 1, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press; trad. fraç., 1978: Eléments de sémantique, Paris, Larousse.

- 1978, Semantics, Volume 2, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press; trad. franç., 1980: Sémantique linguistique, Paris, Larousse.

قـراءة فـي الضـوء لـ «قـراءة فـي الظـلام»

د. جـودت الركـابي *

لم أقرأ للشاعر علي سليمان من شعره المنثور في دواوينه « التي صدرت له: « أبجدية المطر» (١٩٧٤) و« الحصار» (١٩٧٧) و«إشراقات في الزمن الرخو» (١٩٨٤) وغير ذلك من أشعاره، وهذا تقصيرٌ مني، ولكن ما أن صدر ديوانه الأخير « قراءة في الظلام» عن « إتحاد الكتّاب العرب بدمشق»

---

* د. جودت الركابي: باحث من سورية، دكتوراه في الأدب العربي، يساهم في نشر الحركة الثقافية منذ الخمسينات. من مؤلفاته: « في الأدب الأندلسي»، « الأدب العربي من الانحدار الى الأزدهار».

(١٩٩٦) حتى قرأته منهوماً لأن كلماته الآسرة شدتني وتفاعلت مع نفسي، إنه ينظم في هذا الديوان شعر التفعيلة، وأنا أخشى هذا الشعر وأخافه ممن لا يحسنونه، وإذا الأمر على عكس ما كنت أخشاه، وقد علمت فيما بعد أنه ينظم أيضاً على أوزان الخليل، وهذا ما أوضح لي، إلى جانب عبقريته الخاصة، ذلك الحرص على النغم الموسيقي والشكل العربي الأصيل للقصيدة وإن كنت ما أقرؤه في هذا الديوان هو مما يسمونه بشعر الحداثة.

واستبق الكلام لأقول إن شاعرنا يدرك أصالة الشعر العربي ورنينه وإن كان فيما أقرأ ليس على أوزان الخليل، ثم هو واضح كل الوضوح ليس في شكله تعمية أو ألغاز لأنه أولاً يبوح بصدق عما يعتمل في نفسه، وثانياً لأنه يؤمن بوضوح القصيدة العربية وضرورة إيصالها إلى القارىء بيسر وهزةعاطفية ونبرة إخلاص، ثم هو بعد ذلك ينتمي في أسلوبه إلى أسر (الآية القرانية) فلماذا لا نغرف من ينبوع لغتنا كي لا ننغمس في ضلالات الحرف المشوه الذي نسمعه على بعض ألسنة من يقولون إنهم شعراء، وينظمون بغير ما نفهم، بل أقول بغير ما انطوت عليه أصالة لغتنا العربية. نحن مع التجديد، وشعراؤنا التراثيون كانوا مع التجديد وعلى رأسهم أبو تمام والبحتري وأبو نواس ومن جاء بعدهم، حتى مَنْ قفزوا إلى الأندلس وجاؤوا بالموشحات أمثال عبادة بن ماء السماء وابن بقيّ وابن زهر ولسان الدين بن الخطيب وغيرهم...

إذاً نحن مع شاعر مجدد نقرؤه فلا نحسُّ بقلق الكلمة ولكننا نحس بقلق الروح. وهنا انتقل إلى المضمون. شاعرنا ابن بيئته: البيئة القلقة، البيئة الأمة المتدهورة، البيئة الغريبة في وطنها، التي تكالب عليها المغتصبون، ونهش من إيائها المهرولون، نحن أمام شاعر يصرخ جراح وطنه الذي ينزف دماً وينزف معه الشاعر أسىً ودمعاً، ولكنّه دمع الأبيّ الذي يعدّد أمجاد الوطن ويرجو له الخلاص، ثم هو بعد ذلك لا يؤمن بالكره وإنما يؤمن

بالحب، الحب الهادىء، الموحّد، المنتزع للخلافات، والعشائرية، والقطرية، والقبائلية، والمذهبية؛ يؤمن بالأمة العربية قوميةً، ووحدةً، وائتلافاً، وتوقاً للتقدم والحضارة. بهذا المضمون يغنّي وينشد وينادي أبناء أمته الضائعين في الظلام، ظلام العصر، وظلام الفرقة، وظلام الاجتياح والاغتصاب، وظلام التشرد. . . إنه قارىء الظلام- كما تقول عنه غادة السمان- ليرى النور من كُوى الظلام، النور الذي سطع فيما مضى والذي يرجو أن يسطع مجدداً بالوحدة والتضامن والأخوة والعقيدة الموحدة، وأخيراً بالحب الذي يسري في أعطاف الشاعر لينتشل من هؤلاء الحاقدين الغّل والحقد، ليحلَّ محلّه الوفاء والمحبة، وبهما ننتصر على الغاصبين المتربصين بنا، الذين يحصاروننا بأطماعهم وأحاديعهم، ويفرقوننا شراذم وأفراداً تتناحر وتتقاتل وتتفاخر بالقطرية، ليستطيع الناهبون المتربعون على هذه الدويلات أن يتنعموا بالمال وبالثروات التي تغدقها الأرض العربية لتكون لأبنائها لا للمستلبين خيراتها.

لم أقرأ كلَّ الديوان ولكنني قرأت أكثر قصائده فشعرت بالنبضة المخلصة والدفقة الشعرية المتألقة والمتأججة بالثورة والألم.

لنسمعه في قصيدته « مدينة الرماد» فنرى أن الشاعر قلق « ينام على حلم من رماد» الحُلم الذي لم يبق منه إلا رماد، وإذا صحا فإنه يصحو على كوّة من فجر أو أمل، فصحوه لا يخرجه مما يعانيه، سبات في سبات، وشلل في شلل. وكذلك نومه لا يبدد معاناته ولا يوقف نزيف أفكاره.

إنه يبحث عن مكانه في مدينة الرماد فيسقط وهو يحترق أملاً وتوقاً إلى الأفضل. . وإذا انبعث أمامه ضوء فهو ضوء كاذب. . كل شيء يحول دون آمالنا. . المتاريس تقف حاجزاً بيننا وبين هواجسنا، كل شيء تلوّث. . إنه، إذاً، يبحث عن حُلم نقيّ، عن بذرة لم ينخرها الفساد، وعن أوجه لم يشوّهها الرياء، وعن أعين حافظت على نقاءلونها، وعن قلم شريف. .

في ركام المدينة يبحث الشاعر عن إنسان غاضب، عن إنسان يحتضنك بإخلاص وعن صديق لم تدنه المطامع. . . يبحث عن ملجأ في هذا الخراب الذي يحيط به.

الرماد يطفىء شعلته المحترقة، ويردم طريقه إلى الحب. . . إنه موثّق بالرمال وبالرماد، حتى إن أغنيته تنوح نوحاً مخيفاً، فالخوف قد خنقها. كيف؟ ألا يرى أن العدوّ يقاسمه سكنه وفراشه، بل يحاول سرقة لغته وملامح أصالته؟ كلُّ شيء مصادر ومغلق حتى طريقه إلى الله! . . . فهل لك، إذاً، أن تسأله لماذا لا تلبس ثوب الحداد؟ . . .

الشاعر هنا يرتفع في صرخته عالياً. مفجّراً السخط، وقد رأى أن العدوّ يقاسمه حتى فراشه! ياله من شاعر مخلص يدرك الجرح ويجأر به دون خوف، لعلّ المستسلمين يرتاعون من هول المصيبة وينتفضون من نومهم واستسلامهم. إنها صرخة ألم مفجع، ومع الألم المفجع يبقى الشاعر محترقاً وتبقى شعلته المحترقة تريد الخلاص.

وفي قصيدة أخرى «طَلَبُ لجوء إلى وطن» يقول الشاعر علي سليمان «ارتديت دمي»، ما معنى ذلك؟ ألم يبق من جسده إلا دمه؟! لقد عبّرَ طرقات المدينة يبحث عن جسده، فوجد شظاياه موزعةً في المجاعات والقهر - كما يقول -، موزعةً في صدوع الحدود. إنه يبحث إذاً عن وطن، ووطنه كبير، إنه كلّ البلاد العربية، ولكنّ الحدود حالت دون أن يصل إلى بقعة منها. لقد قتلوه على الحدود وبقيت شظايا جسمه في أخاديد تلك الحدود!

ثم هو يبحث عن وطن أكثر أمناً وأكثر حرية، فإذا به وهو يجتاز بعض قراه، يجد القرية تمزقها الأحقاد والتناحر. ولكن - وهو في بحثه - أوقفته القبائل لتسخر منه وتسأله: مابك تبحث عن حُلُم؟ الحلم الذي تتوق إليه، حُلُم البلد الآمن الطيّب المتحد، حُلُم الأمة الموحَّدة؟

لقد أوقفته القبائل أيضاً لتسأله عن هويته، مَنْ هو؟ ومن أين أتى؟ من أية عائلة ومن أية طائفة؟

لقد فكّر في هذا السؤال الذي وجّهته إليه القبائل، وهو في تفكيره هذا، إنما يفكّر في نسبه، في جسده، في كيانه الذي مزّقه الكره والحدود. ولكنه أدرك- وهو يبحث عن نسبه- فلم يذكر إلاّ جسمه ووجهه وأعضاءه، وكلها من الأرض التي نبت فيها، إنها أرض الشام، ومَنْ يعرف الشام- أرضَها وحقولها وجبالها وينابيعها- يعرفه هو.

إذاً، مابك أنت، وأنت ابن الشام؟ يجيب إن هذا لا يكفي. لأنه «يبحث عن وطن مزقته القبائل» وهذا التمزيق مزّق جسده... يبحث عن وطن غير ممزق ليشعر بالدفء والأمن في بلاد الشمس والنفط، ولذا يريد أن يعود إلى جسده، يريد أن يلجأ إلى جسده. ولن تستطيع كلُّ القبائل والحدود والسلاطين أن تمنعه وأن تحول بينه وبين الوصول إلى النهر والجدول، وإلى السهول، وإلى سماع الأغنيات التي ترددها الفتيات في الحقول...

مع كل هذا تصادرني الاختلافات والاتجاهات، تصادرني وتصادر صوتي، ومع كلّ ما ألاقي لا أطلب معجزة، أريد فقط أن أصل إلى وطني السليم المعافى، أريد أن ألجأ إليه فألجأ إلى جسدي وهويتي...

قصيدةٌ مفعمةٌ بالألم الذي يشعر به الشاعر علي سليمان وهو يبحث عن وطنه الحُلُم، بلغة شفّافة، وبعفوية وهمس يرتفع أحياناً ليتحولَ إلى صراخ... يريد أن يلجأ إلى وطن هو وطنه في كلّ الأرض العربية المجزّأة.

وفي قصيدة «قراءة في الظلام» كلُّ شيء في دنيا الشاعر منطفىء. لا ريح تصفر بالحياة. ولا يدا الشاعر تتحركان. حتى كُوى أحلامه مطفأة، ودروبه لم تعد تقود خطاه إلى منفذ مضيء، بل قادتها إلى الجنون والمتاهة.

لقد يبس كلُّ شيء . رئة البوادي والسهوب لا تتنفس . لقد جفّت شرايين الفصول ، فلم تعد تتوالى ، وشرايينُ التراب أيضاً حتى أصبح قاحلاً . . .

في هذه الأرض القاحلة الموحشة كان الشاعر يحلم بالسنابل والبقول . . . ولكن الدروب خادعة ، موحلة . والأفق مسدود . . . عليه إذاً أن ينادي الحب ، أن ينجأ إلى قلبه . فليطلب منها أن تأتي إليه ليبتكر معها دروباً وآفاقاً وأوردة وأزمنة . . .

إنه يناديها ليكسر رتابة الزمن المقيَّد بالخمول ، بينما حلُمه منصدع ، وأرضه التي تحيط به جدباء . . . إنه يناديها ليزرع معها الأحلام من جديد ، وليحتمي بأثمن شيء ألاَ وهو القلب ، هو الحب . إذ بالقلب نبدد الظلمة التي تحيط بنا ، ونفتح دروبنا . وبه نبصر ونعيد إضاءة ما انطفأ برماد الخراب . . . .

إن الشاعر يجد خلاصه عن طريق الحب ، فبالقلب نعيد صياغة الأشياء ، ونعطي للطريق وجهته الصحيحة ، ونعيد للّيل أنجمه ، وللأغصان اخضرارها ، ونعيد للبوادي « شهوة الإنبات » . وهنا الشاعر يصل إلى ذروة التعبير الشعري عندما يعبّر عن هذه الرغبة الدائمة للنمو في الشيء الحيّ ، سواء أكان نباتاً أم إنساناً ، بكلمة « الشهوة » التي تحول دون القيام بوظيفتها شرورُ الدنيا وأحقادُها ودناءة ساكنيها والمتسلطين عليها .

نعم ، بالقلب أي بالحب ، نزيل يابس الأغصان ، ويابسَ الأحلام - كما يقول الشاعر - ، ونزيل الكلمات الجوفاء الفاقدة لنسغ النمو ونسغ التآلف . نعم نزيل بالقلب كلَّ عائق ، وكلَّ قبيح من دروب الحياة .

هذه القصيدة التي أراد الشاعر الدكتور علي سليمان أن تكون عنواناً لديوانه ، تُفصح عن عميق شعور الشاعر ، وعن حبّه للحب الذي يجده طريقاً لخلاص وطنه وائتلاق حلمه .

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان « أزهار القبح» نظمها سنة ١٩٨٧ ، يوالي الشاعر شنّ غاراته الشعواء على هذا الزمن الرديء الذي يزهو فيه القبح، وتنمو فيه أغصان الحقد والخوف، وتنهكه الشهوات وينشر فيه عاهته دون خجل. . . في هذا الزمن المتعفن الذي يوحي كلُّ ما فيه بالتعفن والمهانة، صار الشاعر يشك بالإنسان الذي يقال إنه وُلد من حمأ أو صلصال، أو من لحظة حب، فإذا به يرشح بالروث والنفط، وانطفأت هالته القدسية. . . هنا يمعن الشاعر في وصف رداءة هذا الزمن ويقول: ماذا بقي للقلب أو العقل أو الشعر؟

يجيب والحرقة تأكل آهته: لم يبق إلاّ الصمت وأوهام الصمت وأسمال الأوهام!

وهكذا يجسّد شاعرنا ألمه ليهب بنا إلى إدراك الهوّة التي تردّى بها الإنسان، بل الإنسان العربي على وجه الخصوص، علّنا نجد الطريق لانتشاله منها.

وإذا كان الشاعر يضرب على هذا الوتر في أكثر قصائده إلاّ أنه يرى النور منبثقاً على أيدي «أطفال الحجارة»، ثوّار الانتفاضة في الأرض المحتلة. لقد جاء هؤلاء الأطفال ليعيدوا إلينا الحياة كما يقول في قصيدته« نسيج الحجر» التي نظمها سنة ١٩٨٨ . لقد خرجوا من موتنا، خرجوا من زهرة الألم ليبنوا الطريق لنا ولهم. . . إنهم- كما يقول الشاعر- يضيئون لناصبح الحياة بدمهم. . إنهم من احتراق أجسادهم يتجددون ويجددون لنا الحياة. . إنكم من رمل هزيمتنا تنبعثون لتكونوا الغيمة التي تسقي الأرض وتعيد الأمل للحياة المنطفئة بنزيفنا اليومي وخذلاننا. . . إنكم الأمل الذي منحتموه حياتكم ليتجدد لنا. . .

أنتم شراعنا بعد أن اصطخب البحر وانغلق، ستدلّوننا على الطريق

المخلّصة، أنتم شجر الولادة الجديدة، الرافضون لسياسة التصالح والقبول. لم يبقَ غيركم على درب جراحنا، وأنتم تتذكرون جميع من ماتوا في سبيل استعادة الوطن السليب.

لقد خرجتم بنا من سجون الانتظار، وحررتمونا من مقاييس العبيد، وعلمتمونا انتصار الحق على القنبلة، وصنعتم فلسطينكم وفلسطيننا...

وهأنذا أجد نفسي استعمل لغة الشاعر، وقد أخذني لهيبها، وأهجر لغتي كقارىء في الضوء لشعر الشاعر المتقد نورا وإخلاصاً لأعبّر من خلال تكرار ألفاظه عن إعجابي بهذه اللغة المنسابة التي تفجّر أعمق أنغام الشعر المفعم بالأسى والانفعال الخلاّق. وهنا ألاحظ التحام المعاني بالمباني في طيّ نسيجه الشعري ولا سيما عندما يقول: لقد نزعتم عن أولئك المخادعين أقنعة البطولة الكاذبة ورميتم بها في الرغام، وأبعدتم لغة العجز لتعلّمونا أن الدّم المهراق ينلُّ الحديد!

ثم يتابع الشاعر أفكاره في هذه القصيدة الموحية قائلاً: لقد كنا- ياصغار فلسطين- نعيش التقيّة، ونسكن خارج أحلامنا وخارج تاريخنا وأوطاننا... ولولاكم لكانت قد صحّت نبوءة من كذبوا... ولكن أنتم أعدتم لنا الحياة، وقهرتم العدوّ بأيديكم الغضّة وحجركم الصلب، وصحّت نبوءة المؤمنين الصامدين...

لقد صاغ الشاعر أفكاره هذه بشعر شفاف متّقد بالعاطفة، وصوّر هؤلاء الصغار ومجدَّهم، وثقل آمالنا وآمالهم ولهفّنا وتلهفهم...

ولكن هل سيرى الشاعر، وهو يشاهد اليوم ماحاق بالعرب من تمزق جديد وهرولة نحو سلام ليس فيه من السلام إلاّ مايرجوه العدو ويرضاه، أقول هل سيرى الشاعر انتفاضة جديدة ليمجّدها ويخلّدها بأسلوبه المتأجج وعاطفته المشبوبة؟

هذا هو شاعرنا يتأجج عاطفةً ويتوهّج أسلوباً ناصعاً في قصائد ديوانه التي أتينا على ذكر بعضٍ منها، ونراه في قصيدته الأخيرة من هذا الديوان يصدح بنغمة هادئة فيها حزن حانٍ، ولهجةٌ رومانسية محترقة، فهل علينا

من حرج إذا ماختمنا قراءتنا هذه المضيئة لديوانه، بالكلام على هذه القصيدة الأخيرة التي تحمل عنوان: «إلى امرأة تلبس جسد الرماد»؟ إننا سنجد في أبياتها ومقاطعها لغةً جديدة موحية، وشاعراً يتلمس في صدر هذه الامرأة ما يمسح عنه آلام جراحاته.

الشاعر في هذه القصيدة موحش الروح، تلفّه وحدته، وتهرب منه طيور هواه، تهرب منه طيور شبابه ويردُّهُ الصمت، ويمتصُ نضرةَ شبابه ملحُ السراب- كما يقول-. إنه متألم لبعاده عنها، ولا يعرف كيف تباعدا... وهو يَعْبُرُ هذا البعد في عذاب، وينشد هواه القديم، ويسأله لماذا يعذبه هذا الهوى؟ إنه متشرد تحت سماوات عينيها اللتين بعدتا عنه، فليركض إليها ليرى صباحات عينيها، وندى بوحها، ثم هو يحب أن يمسك بشراعِ يديها لتقوده إلى حنانها ودفئها، ليهدأ تحت ظل دالية حبها، وهي تمسح جراحه، ويحس بحنان الأنوثة والأمومة بل بحنان الألوهية. إذ بعدها تبقى كل الدروب مغلقةً في وجهه، وكلُّ الكواكب مُطفئةً أنوارها. فلْينادِها لتفتح له- بخضرة صدرها- أفقاً وسماءً ولوناً. ولتزرع له في متاهة روعه بنفسجة، لأنه - وهو المتناثر في حقول الرياح، المتبعثر في وحدته- ليس له إلاّ الانتماء إلى حسنك المرّ، وإلى نار عينيك... (وياله من تعبير جميل قوله «حسنك المرّ»!).

ويقول: ليس له من اتجاه إلاّ إليك، فهو الاتجاه الوحيد. فهو دون نارها يمتصه الثلج، ودون عطرها يمتصه الملح والصمت وينمو على جسده طحلب القبح... فهو إذاً لا يطيق بعدها، فلترجع إليه كما يرجع الصيف بعد الشتاء- كما يقول-

وإذا لم تعودي فكل شيء سينغلق، بل أنا الذي سأغلق روحي وأغلق بوّابة القلب والشعر، وأنتمي لعصر الجليد...!

إنها حسرة تأكله، ولهفة تعجّ في أعضائه عندما يراها بعيدة، ولذا فإنه

يَعُولِ من أجل عودتها . . . إنه ينادي إلّه الضنى ليعيد إليه الحنان الشفيف، وينتشل روحه التي يبست في عراء القباحة . . . وهو يتضرّع وينادي: مَنْ يُرْجع إلى شُرْفَة قلبه أزهار الياسمين؟ . . . ومَنْ يعيد إليه الزمان الذي شاخ وهرمت كفُّه؟ . . . .

ليس من يعيد إليه الحياة الزاهية إلاّ هي . . . فهي المدى، وهي اشتعال الطبيعة بالدفء والأمن، وهي صداح السواقي، وهدوء العشيات، ونافذة الفجر و . . . و . . . هي انبثاق الربيع . .

كم هي شفافة هذه اللغة وكم هي شاعرية؟! إنه الشاعر المرهف الذي يختارها. الشاعر- وقد شعر ببدء ذبول جسمه- يتلهف إلى حبّ ماضٍ لا أدري أهو حقيقة أم خيال، بل أميل إلى كونه حقيقة، فهو لايعيش فقط بالحب الماضي الذي يريد أن يعود بأضحوكة عينيها بل إنه يتوق دوماً إلى الحب ولو تقدمت به سنون الحياة. لغة شعرية منتقاة ولكنها عفوية، وقصيدة وجدانية تنطق بإفصاح وجمال عن خلجات قلب.

ذلك هو الشاعر الدكتور علي سليمان في ديوانه الأخير: نسرٌ صدّاح مجلجل، وهزار رقيق يغنّي، وقد أرهقته مواجع الأيام، ونكبات أمته التي يلاحقها العدو وتضعفها الخونة المارقون. ولكنّ الأمل يحدوه دوماً إلى النصر.

لقد عبَّر عن جراحاته بأسلوب واضح جريء، ونبرة صادقة، وهو، وإن كتَب على نمط التفعيلة والنثر الشعري، فقد بقي وتَرُ شعره مرناناً يهتزّ بإيقاعٍ جميل، وعبارة شفافة، وصورٍ أخّاذة معبّرة، اختار لها الألفاظ الملائمة والمعاني الجليلة السامية التي تنزف بالدم حيناً وتعبق بالعطر والبوح أحياناً أخر. ولهذا جاء شعره تعبيراً عن آلام جيله وتطلعاته يثير فينا السخط ولا يقطع الأمل، لأن كوّة النور، وإن كانت بعيدة، إلاّ أن نورها تستمده من إيمان شعبه، وحضارة أمته، وعزم أبنائها الذين يراهم الضياء والأمل والقوة في ظلام هذه البيداء العربية.

سيرة الدكتور زكي مبارك من خــلال كتبــه

كريمة زكي مبارك

مصادفة وقع في يدي العدد الأخير من مجلة المعرفة... أهداني إياها زميل اعلامي عزيز على نفسي... وعشت مع مواد المجلة ساعات وساعات؟ فلقد شدتني بما قدمت لنا من دراسات وبحوث، ومانشرته للمبدعين... كما عشت مع آفاق المعرفة لحظات طيبة... ووجدت من واجبي أن أعرف قراء مجلتنا الغراء «المعرفة» بأديب ناقد كاتب وشاعر وصحفي عربي مصري هو الدكتور زكي مبارك.

(*) كريمة زكي مبارك: كاتبة وشاعرة من القطر المصري الشقيق، عضو مجلس ادارة اتحاد الكتاب المصريين..

واحترت كيف أقدمه لقراء مجلة ثقافية تصدرها وزارة الثقافة من سوريا الحبيبة .

وأخيرا اهتديت إلى انه من الأفضل والمفيد للقارئ أن أقدم زكي مبارك من خلال كتبه . . . فمع رحلة ممتعة مع زكي مبارك من خلال كتبه التي صدرت له حتى الآن .

«حب ابن أبي ربيعة وشعره»

أول كتاب صدر لزكي مبارك هو «حب ابن أبي ربيعة وشعره» صدرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩١٩ ، والكتاب كان محاضرات ألقيت في فبراير ١٩١٩ في الجامعة المصرية على أنها دروس تمرينية . . . وكان زكي مبارك قد لقي من اعجاب الدكتور أحمد ضيف والاستاذ الشيخ عبد الوهاب النجار والأستاذ الشيخ مصطفى القاياتي ما حبب إليه ظهورها في كتاب يتناوله عشاق الآداب .

ولم يكد زكي مبارك ينتهي من طبع الكتاب حتى كانت النهضة المصرية فكتب الله له أن يكون من الرائدين عن مصر والسودان . . . ثم اعتقل مدة غير قليلة . . . ولكن لماذا اعتقل زكي مبارك؟

يقول الدكتور زكي مبارك(١): «في أيام الثورة المصرية كنا ندعو إلى أن يتآخى المسلمون مع الأقباط ؛ وكانت دعوة صحيحة ومطلوبة ، فقد كان المحتلون يستغلون اختلاف المسلمين مع الأقباط .

وكان القسيسون يحضرون للخطابة في الأزهر ، وكنا نحضر فنخطب في كنائسهم ، وحين حضر قرياقص ميخائيل أقمنا حفلة تكريم في كنيسة حارة الروم ، وألقيتُ قصيدة وألقى الشيخ الزنكلوني خطبة قال فيها إن المسألة لم تعد اتحادا فقد تحولت إلى عشق . وألقى شيخ آخر قصيدة جاء فيها هذا البيت الظريف :

الشيخ والقسيس مطرانان   وإن تشأ فقل هما شيخان

---

(١) من علي صفحات جريدة البلاغ القاهرية بتاريخ ١٣/ ٦/ ١٩٥٠

وتحت عنوان شيخ معمم يلقي خطبة بالفرنسية قال زكي مبارك[١]:

كان الشيخ محمود أبو العيون رئيس الخطابة في الأزهر أيام الثورة، وكنت أجلس أنا وابراهيم عبد الهادي ومحمد شكري متربعين على الحصير، ثم حضر وفد الصحافة الأوربية وتبارى خطباؤهم في تأييد القضية المصرية، قال الشيخ أبو العيون: ترد عليهم بالفرنسية يا ابراهيم أفندي؟

ترد عليهم بالفرنسية يا شكري أفندي؟

اعتذر الفتيان بأن الارتجال بالفرنسية صعب، وكانا مازالا طالبين.

قال الشيخ أبو العيون: وأنت يا شيخ زكي؟

وقفت وأنشدت قول لافونتين: (حق الأقوى هو دائماً الأفضل)...

وعلى هذا الأساس مضيت وألقيت خطبة فصيحة كانت في تلك الأيام أعجوبة الأعاجيب.

وفي أيام ثورة ١٩١٩ سد الانجليز جميع المسالك إلى الأزهر، ولكننا كنا نعرف أن هناك بابا مفتوحا هو باب زاوية العميان، فكنا نوصي الثائرين بالدخول من ذلك الباب، فحفظ الجنود الحملة بغير فهم فإذا أتى شاب ليدخل الأزهر صاحوا في وجهه: بون إميان.

وكان من نتيجة خطبة الثورة في الأزهر ضد الاحتلال البريطاني أن باتت عليه عيون الاحتلال للقبض عليه، فقضى شهورا مشردا يبيت في بعض الليالي عند أحد أصدقائه من سنتريس منوفيه وهو أنيس ميخائيل، أو يبيت في الأزهر الشريف، إلى أن ذهب في احدى الليالي لبيته في حي الغورية واستهوته القراءة فاعتقله الانجليز، وذلك نتيجة للدور الوطني الذي قام به خلال ثورة ١٩١٩.

وبعد خروجه من المعتقل أصدر زكي مبارك كتاب: «حب ابن أبي ربيعة وشعره» في طبعتين، وكان في كل طبعة يضيف جديدا، وقال إنه ألف الكتاب لخدمة وطنية هي تحبيب الشبان في الشعر العربي[٢].

(١) من على صفحات جريدة البلاغ بتاريخ ٢٣/٥/١٩٤٩

(٢) جريدة البلاغ بتاريخ ١٦/٢/١٩٥١

كتاب البدائع

سنة ١٩١٤ بدأ زكي مبارك ينشر بعض الرسائل الأدبية في جريدة الأفكار تحت عنوان «البدائع»، وبعد ذلك أخرج زكي مبارك كتابه الثاني وأسماه «البدائع» وضمنه بعض المقالات التي نشرت على صفحات جريدة الأفكار.

يقول زكي مبارك في هذا الكتاب فصول كان كتبها الفتى الأزهري، والفتى الأزهري هو زكي مبارك لأنه كان يكتب تحت هذا العنوان، وذلك بين سنة ١٩ وسنة ٢٢ كما ألف الفتى الأزهري أي زكي مبارك لجنة لاصلاح الأزهر والمعاهد الدينية.

ويقول زكي مبارك عن مادة كتاب البدائع[١]: إنما أثبت رسائل «الفتى الأزهري» لتكون صورة تاريخية للحياة الأزهرية، ويسرني أن أسجل أن الأزهر تطور في حدود ما رسم «الفتى الأزهري» من ضروب الاصلاح والتجديد لذلك البيت العتيق»

ثم يستطرد زكي مبارك قائلا: وقد خلا الكتاب من الذكريات السياسية فلم تقع فيه من ذلك غير رسالتين[٢]: أولهما كتبها المؤلف وهو في المعتقل سنة ١٩٢٠، والثانية كتبها عن ذكرى شهر مارس سنة ١٩١٩، ولم يرد اثبات هاتين الرسالتين إلا لتسجيل حالة نفسية عاناها واكتوى بنارها يوم كان من خطباء الثورة المصرية.

الأخلاق عند الغزالي

ألف زكي مبارك كتاب «الأخلاق عند الغزالي» وبه ظفر بالدكتوراه الأولى سنة ١٩٢٤، فكان أول دكتور في الفلسفة من الجامعة المصرية القديمة[٢].

(١) جريدة البلاغ بتاريخ ٢٤/ ٥/ ١٩٤٨

(٢) من على صفحات جريدة البلاغ القاهرية بتاريخ ٢٨/ ٦/ ١٩٤٨

يقول زكي مبارك في مقدمة اطروحته «الاخلاق عند الغزالي»[١]:

على أن الغزالي رحمه الله عانى من حاسديه مثل ما عانيت، ولاقى ضعف ما لاقيت، حتى لنجده طمأن أحد اخوانه بقوله: رأيتك أيها الأخ المشفق موغر الصدر مقسم الفكر لما قرع سمعك من طعن طائفة من الحسدة على بعض كتبنا المصنفة في أسرار معاملات الدين، وزعمهم أن فيها ما يخالف مذهب الأصحاب المتقدمين والمشايخ المتكلمين، وأن العدول عن مذهب الأشعري ولو في قيد بشر كفر، ومباينته ولو في شيء نزر ضلال وخسر، فهون أيها الأخ المشفق على نفسك، لاتضيق به صدرك، وفل من عزّبك قليلا، «واصبر على مايقولون واهجرهم هجرا جميلا».

كتاب «الرسالة العذراء»

سنة ١٩٢٤ عين الدكتور زكي مبارك مدرساً مساعدا بكلية الآداب يدرس علم النحو وعلم الصرف. . . ويومها طلب الدرجة السادسة الكاملة فلم يوافق مدير الجامعة بحجة أن الدكتوراه التي نالها عن اطروحته «الأخلاق عند الغزالي» ليست شهادة رسمية لأنه نالها من الجامعة القديمة وكانت جامعة أهلية، فسافر زكي مبارك إلى باريس على نفقته الخاصة.

في باريس قدم بحثا كان في جملته تمهيدا للكتاب الذي وضعه بالفرنسية عن «النثر الفني في القرن الرابع الهجري» وقدمه إلى جامعة باريس. وكان أول كتاب حققه الدكتور زكي مبارك.

يقول الدكتور زكي مبارك عن بحثه هذا أو عن كتابه الذي ظهر تحت عنوان «الرسالة العذراء[٢]»:

«تلك الرسالة العذراء أقدمها للقراء بعد أن شغلت أصولها على ما كتب من نوعها في فن الانشاء، وشرحت آراء ابن المدبر وابن دستورية والصولي وابن عبد ربه والجاحظ.

---

(١) بعض من استهلال فاتحة كتاب «الأخلاق عند الغزالي» طبع ونشر دار الشعب بالقاهرة

(٢) من كلمة المؤلف عن كتابه «الرسالة العذراء» الطبعة الأولى، طبعة دار الكتب المصرية.

وفي البحث الفرنسي بعض الخروج على الحدود التي رسمها الاستاذ وليم مرسيه، وإني أعتذر إليه، فقد رأيتني مضطرا إلى مخالفته وان كنت أضمر له في نفسي أسمى آيات الاعزاز... ولقد حاولت أن أتكلم باللغة العربية في السربون فاخترت بحثا إضافيا عن «طوق الحمامة» لابن حزم، وقد استظرف السيد سينود هذه المحاولة وقال: الدكتور زكي مبارك كاتب سياسي استطاع أن يتكلم باللغة العربية في السربون.

كتاب «النثر الفني في القرن الرابع الهجري»

قال السيد دي كومنين رئيس البعثة العلمانية الفرنسية في مصر ورئيس مدرسة الليسية الفرنسية المصرية بمصر الجديدة، قال للدكتور زكي مبارك بعد حصوله على شهادة الدكتوراه الثالثة: «لن يذكر التاريخ أنك الدكتور زكي مبارك أو الدكاترة زكي مبارك، ولكن سيذكر أنك مررت بالحياة فتركت فيها أثرا هو كتاب النثر الفني باللغة الفرنسية.

وقال زكي مبارك[١]: كتاب النثر الفني في القرن الرابع الهجري هو كتاب شغلت به نفسي سبع سنين*، وهو أول كتاب من نوعه في اللغة العربية، أو هو على الأقل أول كتاب صنف عن النثر الفني في القرن الرابع، فهو بذلك أول منارة أقيمت لهداية السارية في غيابات ذلك العهد السحيق...

وهل يمكن الارتياب في أن مؤلف هذا الكتاب هو أول من كشف النقاب عن نشأة النثر الفني في اللغة العربية، وهل يمكن الشك في أن مؤلف هذا الكتاب هو أول من أرجع الصور الفنية في نثر كتاب الصنعة والزخرف إلى أصول عربية سليمة، وكان الباحثون يظنونها أثرا من آثار اتصال العرب بالغرب واليونان؟

(١) مقتطفات من فاتحة كتاب «النثر الفني في القرن الرابع الهجري».

* نال الدكتور زكي مبارك شهادة الدكتوراه الثانية من السربون عن كتابه سنة ١٩٣١.

وكان أساتذة الأدب العربي في الشرق والغرب يعتقدون أن رسالة الغفران أول رسالة في اللغة العربية، ويظنون أن ابن شهيد حاكاه حين ألف رسالة (التوابع والزوابع) فجاء مؤلف هذا الكتاب وأثبت أن رسالة ابن شهيد ألفت قبل رسالة المعري بنحو عشرين سنة، وأن المعري هو الذي حاكى ابن شهيد.

وكان كتاب أبي محمد بن حزم في (فن الحب) مجهولا في الشرق فلما جاء مؤلف هذا الكتاب وأظهره عدّه المصريون أعجوبة. وما كتبته عن ابن دريد؟ هل كان ينتظر أحد أن يكون هذا الرجل هو واضع الأقصوصة في اللغة العربية، والملهم الأول لمقامات بديع الزمان؟

وهناك رأى مثقل بأوزار الخطأ والضلال وهو رأى المسيو مرسيه ومن شايعه، وذلك الرأي يقضي بأن العرب في الجاهلية كانوا يعيشون عيشة أولية، والحياة الأولية لاتوجب النثر الفني لأنه لغة العقل، قد تسمح بالشعر لأنه لغة العاطفة والخيال. وهذا الرأي أعلنه المسيو مرسيه في المحاضرة التي افتتح بها دروسه في مدرسة اللغات الشرقية في باريس منذ أعوام، ثم أذاعه مطبوعا في كراس خاص، وكان يُنتظر أن يتنبه المسيو مرسيه، ومن شايعه إلى أن العصر الذي وسموه بالأولية عند العرب هو القرن الخامس للميلاد.

وفي ذلك العصر كان النثر الفني موجوداً عند أكثر الأمم التي جاورت العرب أو عرفوها كالفرس والهنود والمصريين واليونان. وليس بمعقول أن يكون لتلك الأمم نثر فني قبل الميلاد ثم لايكون للعرب نثر فني بعد الميلاد بخمسة قرون؟ كأن العرب انفردوا في التاريخ القديم بالتخلف في ميادين العقل والمنطق والخيال!

ذكريات باريس

يقول الدكتور زكي مبارك في مقدمة كتابه «ذكريات باريس»: الطبعة الأولى والصادر عن المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة سنة ١٩٣١ يقول:

عرفت باريس وأهل باريس معرفة قلما تقدر لانسان سواي ؛ ولم يكن ذلك لأني اتصلت بها نحو خمسة أعوام* ، وإنما كان ذلك لأني وصلت إليها بعد يأس وبعد شوق ، وكانت أول زورة تبدو لعيني وكأنها الأولى والأخيرة . فكنت أنهب محاسنها في شره ونهم كما يفعل الصب المولع وهو يودع حسناء ستمضي إلى حيث لايعرف من أقطار الشمال أو الجنوب ، أضف إلى هذا أني يوم دخلت باريس كنت أعرف من دقائق اللغة الفرنسية مالايعرفه إلا الأقلون .

تتمثل باريس في صور الأساتذة الكبار الذين انتفعت بعلمهم هناك أمثال دوميك ومرسيه وديمونبين وكولان وماسنيون وتونلاوديبويه وميشو وشامار ومورنيه .

كتاب زهر الآداب وثمر الألباب (تحقيق)

حقق الدكتور زكي مبارك كتاب «زهر الآداب وثمر الألباب» في أربع مجلدات وصدر عن المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة سنة ١٩٢٧ .

يقول الدكتور زكي مبارك في مقدمة كتابه عن قيمة زهر الآداب :

كان المتقدمون يعنون بدراسة الكامل للمبرد ، والبيان والتبين للجاحظ ، وأدب الكاتب لابن قتيبة ، والنوادر لابن علي القالي ، وكانت هذه الكتب أصول الأدب عندهم كما ذكر ابن خلدون ، وعندي أن زهر الآداب أغزر مادة وأكبر قيمة من جميع تلك المصنفات . لأن ذوق الحصري ذوق أدبي صرف أما أولئك فكانت أهواؤهم موزعة بين اللغة والرواية والنحو والصرف .

إن زهر الآداب دائرة معارف أدبية شاء الله أن تسلم من جناية الليالي ، والحمد لله أني كنت الموفق إلى إحياء هذا الأثر النفيس .

* سافر زكي مبارك إلى باريس أول مرة سنة ١٩٢٧ ، ولأنه كان يدرس على نفقته فقد كان يعمل طوال العام في مصر ليدخر ما يمكنه من البقاء في باريس أشهر الصيف ، وهكذا حتى حصل على الدكتوراه في ابريل سنة ٣١

كتاب «الكامل للمبرد» (تحقيق)
في اللغة والأدب والنحو والصرف

والكتاب الثالث الذي حققه الدكتور زكي مبارك كان كتاب الكامل لمؤلفه أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الشمالي الأزدي المعروف بالمبرد، وقد حقق الجزء الأول منه سنة ١٩٣٦، وحقق بعضاً من الجزء الثاني ثم سافر إلى بغداد سنة ١٩٣٧، فعهدت مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر إلى الأستاذ أحمد محمد شاكر تحقيق الجزء الثاني الذي بدأه زكي مبارك ثم الجزء الثالث.

كتاب الأم (تحقيق)

والكتاب الرابع الذي حققه الدكتور زكي مبارك فهو كتاب «الأم» والذي طبع سنة ٣٩ في مطبعة حجازي بالقاهرة، ثم طبع طبعة ثانية حديثة في مكتبة مصر بالفجالة بالقاهرة؛ وهي للطباعة والنشر والتوزيع سنة ١٩٩٤.

يقول زكي مبارك في تقديمه للكتاب: الغنيمة القيمة لطالب العلم هو أن يصحح غلطة تلبس ثوب الصواب، أو ينشئ نظرية أو يوجه الناس إلى حق مجهول.

وكاتب هذه الأوراق بحمد الله -جلت قدرته وتعالت أسماؤه- قد هداه الله إلى تصحيح غلطة جوهرية تسير بين المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها سير الحقيقة، وليست عن الحق في شيء. وملك الدنيا بأسرها لايساوي عندي تصحيح هذه الغلطة التي درج عليها الناس منذ أجيال، وهي نسبة كتاب الأم إلى الشافعي رحمه الله، مع أن الشافعي رحمه الله لم يؤلف ذلك الكتاب ولم يعرفه على الاطلاق لأنه ألف بعد وفاته بسنين كما يرى قارئ هذه الأوراق.

إن الشافعي لم يعرف كتاب الأم بصورته الحاضرة، وانه لامفر من الإعتراف بأثر أبي يعقوب البويطي والربيع بن سليمان في تأليف ذلك الكتاب.

إن الفرق عظيم بين كتاب يؤلفه الشافعي أو يمليه أو يرويه عنه أصحابه، وكتاب يؤلف بعد وفاته بسنين . . . الفرق عظيم جدا بين هذين الوضعين في التأليف والتصنيف، إلا أن تكون الحقائق الأدبية في مصر مما يكال بالمكيال، ومن العار أن يؤلف أعظم كتاب في الفقه الاسلامي فوق أرض مصر وتحت سماء مصر، ولايعرف المصريون مؤلفه على وجه التحقيق، لكن من حسن الحظ أن يوفق في الكشف عن هذه الحقيقة باحث من أبناء هذه البلاد.

كتاب «ذكرى محمد فريد»
تأليف الشيخ زكي مبارك
المحرر بجريدة الأفكار

صدر هذا الكتاب أو الكتيب في الذكرى الأولى لوفاة محمد فريد، ومن استهلال هذا الكتيب اقتطف بعض السطور الدكتور زكي مبارك وفيها يقول:

هذه صحائف بيض نكتبها لمن كان له قلب يعرف أن عظماء الشرق خير من عظماء الغرب، وأن ابن النيل في بأسائه أشرف من ابن التايمز في نعمائه».

ومن يك مثلنا جداً ومجدا تشجعه الصواعق والرعود
فإن يك سرهم منفي فريد فكل غضنفر منا فريد

كتاب «مدامع العشاق»

اهتم الشاعر والأديب الناقد الدكتور زكي مبارك بالحديث عن الشعر والشعراء، وعرض قصائدهم والتعليق عليها، وكان أول كتاب قدمه في هذا المجال الكتاب الذي مرّبنا وهو كتاب: حب ابن أبي ربيعة وشعره، والكتاب الثاني مدامع العشاق، وبعدها كتاب «الموازنة بين الشعراء» ثم كتابه عن العشاق الثلاثة.

وكتاب مدامع العشاق صدر سنة ١٩٢٣ عن المكتبة التجارية الكبرى بمصر، وفي المقدمة يتساءل زكي مبارك عن الغاية من تأليف مدامع العشاق؟

ويجيب زكي مبارك الشاعر الأديب الناقد بأنها غاية وطنية وهي تحبيب الشبان في الشعر العربي، الشبان الذين يستهويهم أدب الانجليز والفرنسيين والألمان في الحديث عن الحب.

كتاب «الموازنة بين الشعراء»

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٢٥ وفي مقدمتها يقول زكي مبارك: يجب أن يصل من يتصدر للموازنة بين الشعراء إلى درجة عليا في فهم الأدب، وأن يصبح وله في النقد حاسة فنية تنأى به عما يفسد حكمه من الأهواء والأغراض التي تحمل القاصرين من طلاب الأدب على البعد عن جادة الصواب حين يوازنون بين الشعراء والكتاب والخطباء.

كتاب «العشاق الثلاثة»

في هذا الكتاب فصل زكي مبارك الخصائص الأصلية لثلاثة من الشعراء جمع بينهم التوحيد في الحب وهم: «جميل بن معمر» و«كثير بن عبد الرحمن» و«العباس بن الأحنف»، وكانوا من أقطاب الغزل في شباب العصر الأموي.

ويقول زكي مبارك إن هؤلاء الشعراء أدوا إلى اللغة العربية جميلا يفوق كل جميل؟ فهي مدينة بوجودها إلى أقباس أرواحهم، وهم الذين رفعوا راياتها في المشرق والمغرب. . . فما تسمو لغة على لغة إلا بقوة الإفصاح عن السرائر الوجدانية، ولاهتف شاعر في أي لغة بغير الصوت الأول وهو صوت القلب، ومن هنا كان الغزل أول شعر أجاده الناس في فجر الزمان.

ديوان زكي مبارك

ديوان الشاعر زكي مبارك هو أول ديوان صدر له، وقد طبع سنة ١٩٣٦ في المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة، وفي مقدمة الديوان يقول الشاعر زكي مبارك:

في شتاء سنة ١٩١٥ ألف الأستاذ الجليل محمد حسنين العدوي وكيل الأزهر والمعاهد الدينية يومئذ جمعية أدبية أراد بها توجيه الأزهريين إلى إجادة الشعر والانشاد الديني، فكان زكي مبارك أظهر الطلبة الذين انتظموا في سلك تلك الجمعية، وقامت مسابقة بين الخطباء والشعراء في مسجد محمد «بك» أبي الذهب بحضور كبار العلماء فكانت قصيدة الشاعر زكي مبارك أظهر القصائد.

ثم صحت رغبة المغفور له السلطان حسين كامل في إقامة مسابقة في الشعر والخطابة والكتابة بين الأزهر ومدرسة القضاء الشرعي ومدرسة العلوم، فكان زكي مبارك من أوائل من رشحته مشيخة الأزهر الشريف لتلك المباراة، وأشار فضيلة الأستاذ العدوي بنشر قصيدته في جريدة المؤيد، وكانت أول مرة نشرت فيها الجرائد شعراً لصاحب هذا الديوان، ولا تسأل كيف زها صاحبنا وتاه على أقرانه بذلك النصر المبين.

يقول زكي مبارك في إحدى قصائده:

أشجاك ما خلف الستار وإنما	خلف الستائر لؤلؤ مكنون
والناس من غفلاتهم لم يعلموا	أني بكل حسانهم مفتون

ديوان «ألحان الخلود»

هو الديوان الثاني للشاعر زكي مبارك وقد صدر سنة ١٩٤٧ عن مطبعة دار الكتاب العربي بمصر، وطبع طبعة ثانية في مطبعة مصر بالفجالة سنة ١٩٩٠

والآن مع مقتطفات من مقدمة الديوان:

هذه مجموعة من الأشعار تصور شعوري بالوجود وبالحياة، بعد ظهور الديوان الأول الذي ظهر سنة ١٩٣٣ باقتراح من الصديق العزيز الدكتور أحمد زكي أبو شادي.

والآن مع بعض أبيات من اهداء الديوان للشاعر زكي مبارك:

يا جمال الجمال قد طاب شعر ... أنت موحيه يا جمال الجمال
كل وقت أراك يا نور عيني ... أنت ياحلو كل وقت ببالي
صاغك الله من ضياء ونور ... وذكاء وفتنة ودلال
لو بعيني ترى جمالك أمس ... قلبك المستريح في بلبال

ديوان «أطياف الخيال»

رحل الدكتور زكي مبارك إلى عالم البقاء في الثالث والعشرين من يناير سنة ١٩٥٢، وكان قد قدم للمكتبة العربية ديوانين هما: «ديوان زكي مبارك» و«ألحان الخلود».

بعد سنوات رحيله رأيت أن له قصائد كثيرة مبعثرة هنا وهناك في الجرائد والمجلات، فقمت بجمعها وقدمت للقارئ العربي ديوان «أطياف الخيال» وديوان «قصائد لها تاريخ» وديوان «أحلام الحب».

وهذه بعض الأبيات من ديوان أطياف الخيال الذي صدر سنة ٨٧ عن مكتبة مصر بالفجالة:

عيون صاولتني في حياتي ... فنالت ما أرادت من فتوني
سلوني عن منازلها سلوني ... فمن وجدي بها سكنت عيوني
طلبت ترحما منها فقالت: ... وهل في الحب يا أم ارحميني؟

ديوان «قصائد لها تاريخ»

طبع الديوان ونشر عن دار الشعب بالقاهرة سنة ٨٧، وديوان قصائد لها تاريخ يضم المساجلات والمطارحات والمعارضات الشعرية بين زكي مبارك ومعاصريه... ونلتقي على صفحات الديوان بسؤال موجه للشاعر زكي مبارك من الأستاذ محمد خالد حيث سأله:

كلامك في الحب له أساس؟ أكاد أتوهم أنه شعر صناعي، فإن كنت صادقا فانظم قصيدة تدفع بها اتهامي:

يقول الشاعر زكي مبارك: فنظمت الأبيات الآتية على البديهة:

ويسأل صاحبي هل كان شعري عن الحب العنيف له أصول
نعم، في كل بيت من نظيمي يقوم بروحه روح جميل
وما يومي يمر بلا غرام ولاقلبي بغير هوى يقول
عشقت القيد في غرب وشرق بقلب في صبابته أصيل

ديوان «أحلام الحب»

صدر الديوان سنة ١٩٨٩ عن دار الزهراء للنشر بالقاهرة.

يقول الشاعر زكي مبارك[١]: لاقني صديقٌ فقال: ما قرأت لك كتاباً ولامقالاً ولاقصيدة إلا رأيتك مشغولا بالحب، فما هذا الاسراف.

فقلت: لاتؤاخذني يا مولاي، أريد أن أملأ أقطار قلبي بالحب حتى لايوجد فيه مجال للبغض

وفي احدى قصائد الديوان يقول الشاعر زكي مبارك:

لاتنكروا الوجد من أديب بسحر هذا الجمال يشعر
لاتنكروا الوجد من أديب إلى صباح الوجوه ينظر
من لم يهم بالجمال يوماً فعيشه في الحياة أغبر

كتاب «اللغة والدين والتقاليد»

صدر كتاب «اللغة والدين والتقاليد» للدكتور زكي مبارك عن مطبعة عيسى البابي الحلبي سنة٣٦، ويرى زكي مبارك أن الدين واللغة والعادات من الظواهر التي يتصل بعضها ببعض أشد اتصال وانه من المؤكد أن اللغة تخضع في بعض ألوانها للدين والعادات.

يقول زكي مبارك في مقدمة كتابه:

هذه الظواهر الثلاث تبدو مختلفة بعض الاختلاف، ولكنها عند التأمل ترجع إلى أصل واحد هو التعبير عن الخلائق الأدبية. فاللغة مظهر من مظاهر الأناقة والدقة والافصاح، والدين صورة العقيدة التي يحيا بها

(١)- من على صفحات كتاب «وحي بغداد» للدكتور زكي مبارك.

الناس، والعادات مظاهر لما تأصل من كريم الشمائل والخلال. فالانسان المهذب تقوم حياته الأدبية على لسان فصيح ودين حق وعادات كريمة، تصل بينه وبين الأقربين من اخوانه في الوطنية، وقد تسمو فتصل بينه وبين الأبعدين من اخوانه في الانسانية.

«وحي بغداد»

طبع كتاب «وحي بغداد» طبعة واحدة للآن وذلك سنة ١٩٣٨، وفي مقدمة الكتاب يقول الدكتور زكي مبارك:

«أخرجت كتاب «ذكريات باريس» تحية لمدينة النور التي اتصلت بها نحو خمس سنين، واليوم أخرج كتاب «وحي بغداد» تحية لمدينة الرشيد التي اتصلت بها نحو تسعة أشهر قضيتها في يقظة عقلية أوحت إلى قلمي ألوف الصفحات.

وكنت نظرت فرأيت كتاب «ذكريات باريس» أوحى إليَّ فريق من الكتاب أن ينشئوا المؤلفات عن العواصم الغربية أمثال باريس ولندن وبرلين، وأنا اليوم أرجو أن يكون كتاب «وحي بغداد» سنة حسنة لمن يعيشون في العواصم الشرقية عساهم يحببون العرب والمسلمين في بلادهم بما يبتكرون من وثائق الوصف وروائع الخيال.

كتاب «ملامح المجتمع العراقي»

في فاتحة الكتاب والذي طبع سنة ٤٢ ولم يطبع بعدها يقول الدكتور زكي مبارك:

المهم أن تكون لنا خطة قومية في التعرف إلى الشرق، خطة قومية تنزل من القلوب منزلة التعيين، وتفرض على المصري أن يشعر بالأخوة الصحيحة لكل من يتكلم اللغة العربية، فإن تجاوزنا ذلك إلى العطف على كل ما يصدر عن القومية العربية، وعددنا الاسلام صوت العرب في الشرق . . . وأدركنا أن الاسلام ميراث عربي يشاطرنا فيه نصارى لبنان والعراق لأن محمد هو أول عربي رفع اسم العرب في العالمين: إن وصلنا

إلى هذه العقيدة فقد آمنا من جميع المخاوف المحلية، واستطعنا مواجهة الوجود بعزائم أحر من النار وأمتن من الحديد.

ثم أرجع وأقول -والكلام مازال للدكتور زكي مبارك- أرجع وأقول إن هناك دسائس تصد العرب والمسلمين عن الإخاء، فما تلك الدسائس؟

الدسائس الخارجية لاتعوق أمة من النهوض والتحليق، وإنما الخوف من الدسائس الداخلية: وهي ارتياب العرب والمسلمين في صحة ما بينهم من إخاء . . . فليلتفت كل منا إلى قلبه ليدفع عنه عواد عني المرض، وليحب لأخيه ما يحب لنفسه، وليتذكر أن شجرة العروبة أقوى من أن تعصف بها زعازع الفناء، وأن العرب الذين كان لهم تاريخ ستكون لهم تواريخ . . . (وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون).

كتاب «عبقرية الشريف الرضى»

طبع الكتاب أول مرة سنة ١٩٣٨ وفي مقدمة الكتاب يقول الدكتور زكي مبارك:

كتابي هذا هو مجموعة المحاضرات التي ألقيتها في قاعة كلية الحقوق ببغداد، وكانت تلك المحاضرات من أشهر المواسم في حياتي ومحاضراتي بكلية الحقوق في بغداد هي الموسم الثاني بعد محاضرات عن «المدائح النبوية» وهي المحاضرات التي ألقيتها باسم الجامعة المصرية في قاعة الجمعية الجغرافية بالقاهرة.

وعن كتاب «عبقرية الشريف الرضى» كتب الدكتور عبد العزيز الدسوقي على صفحات مجلة الثقافة وقبل أن تحتجب وكان رئيسا لتحريرها، كتب تحت عنوان «دراسة العبقريات» فقال في عدد يناير سنة١٩٧٦:

لست أدري لماذا لم تهتم حركة النقد العربي الحديث لا بدور زكي مبارك الريادي في دراسة العبقريات الأدبية . . . فقد فطن زكي مبارك منذ وقت مبكر إلى علاقة العبقرية بالابداع الفني، ثم ظهر هذا الاهتمام بصورة

علمية في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين عندما درس «الشريف الرضي» في كتاب سماه «عبقرية الشريف الرضي».

وبذلك يكون زكي مبارك أول ناقد أدبي يستخدم كلمة «عبقرية» ويضيفها إلى شاعر عربي قديم، ومن أوائل الذين اهتموا بدراسة الشخصية الأدبية على ضوء منهج حديث.

كتاب «ليلى المريضة في العراق»

بدأ الدكتور زكي مبارك يكتب تحت عنوان «ليلى المريضة في العراق» سنة ٣٨ حينما كان أستاذاً للأدب العربي في دار المعلمين العليا في بغداد وذلك على صفحات مجلة الرسالة لصاحبها أحمد حسن الزيات، وفي أواخر سنة ٣٩ طبع الكتاب في ثلاثة أجزاء من الحجم الكبير، ومن مقدمة زكي مبارك الطويلة أقتطف عدة أسطر منها تساؤله: هل يخدم الأدب والطب بأفضل من التغلغل في تشريح النزعات والأهواء؟

ومنها قوله: أنا الذي جنيت على نفسي لأني لم أبين المراد من الأدب المكشوف، وما أردت به إلا الصدق في تصوير العواطف والأهواء ليكون في ذلك مادة تنفع في دراسة علم النفس.

كتاب «المدائح النبوية»

كتاب «المدائح النبوية» هو في الأصل باب من كتاب قدمه الدكتور زكي مبارك إلى الجامعة المصرية عن أثر التصوف في الأدب والأخلاق... و«المدائح النبوية» طبع أول مرة سنة ١٩٣٥ في مطبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة... ويعد زكي مبارك رائدا في هذا الكتاب لأنه أول من عرض خصائص المدائح النبوية.

كتاب «التصوف الاسلامي»

الكتاب طبع أول مرة في مطبعة الرسالة بمصر سنة ١٩٣٩ وقد شغل زكي مبارك نفسه به نحو تسع سنين، والكتاب ينقسم إلى قسمين: التصوف في الأدب والتصوف في الأخلاق.

يقول الدكتور زكي مبارك في مقدمة الكتاب: هل كان من هواي أن أنتهي إلى ما انتهيت إليه فلايكون لي من نعيم الحياة إلا ما أصوره بقلمي من حين إلى حين لأوهم نفسي أني أعايش الأحياء.

كتاب «المرشد في الامتحانات»

لطلبة الشهادة الابتدائية

قام بتأليف الكتاب الأساتذة: زكي مبارك، ابراهيم نظيم، د. كارتر، أمين العسيلي وأبو زيد سالم. وقد صدر سنة٤٢ عن مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر.

ورغم أن الكتاب لم يؤلفه الدكتور زكي مبارك وحده وكان من الكتب المقررة على طلبة الشهادة الابتدائية فقد ذكرته لأوضح اهتمام زكي مبارك بالنشئ.

ان زكي مبارك كان يرى أن التلميذ يتأثر بالأستاذ أكثر من تأثر الطالب بالاستاذ، ولهذا كان يرى انه من الأهمية بمكان ضرورة اختيار الأساتذة الكبار لتعليم الصغار.

كتاب «الأسماء والأحاديث»

الكتاب محاورات ومناظرات تصور ما يصطرع في الجو الأدبي والاجتماعي من آراء وأهواء وأحلام وأوهام وحقائق وأباطيل، وفيه نقد وتشريح لآراء طائفة من العلماء والأدباء، وعلى سبيل المثال لا الحصر: طه حسين، أحمد أمين، مصطفى عبد الرازق، أحمد حسن الزيات، أحمد شوقي، حافظ ابراهيم وغيرهم... والكتاب صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٤٠.

وفي مقدمة الكتاب يتحدث زكي مبارك عن أعماله الأدبية ثم يتحدث إلى القارئ قائلا:

أنت تعرف أني وقفت لأعداء العروبة والاسلام بالمرصاد، فمزقت

أوهام الخوارج على العروبة والاسلام شر ممزق، ودحرت من سولت لهم أنفسهم أن يتطاولوا على ماضي الأمة العربية، وكنت دليلك إلى التعرف إلى مآثر العرب من المشرقين والمغربين، وعاديت من أجل الحق رجالا يضرون وينفعون ويقدمون ويؤخرون، فكان اعتصامي بحبل الحق هو أقوى ما تذرعت به لانقاذ مكايد الناس ومكاره الزمان.

كتب زكي مبارك صدرت بعد رحيله

كتاب: «زكي مبارك ناقدا»

كتاب صدر عن دار الشعب بالقاهرة سنة ١٩٧٨ بعد أن جمعتُ مادته من على صفحات مجلة الرسالة سنة ١٩٤٠، وهو دراسة لكتب هؤلاء: أحمد حسن الزيات، طه حسين، العقاد، زكي مبارك، ابراهيم عبد القادر المازني، عبد القادر حمزة، لطفي السيد، عبد العزيز البشري وجبران خليل جبران.

ولقد هزتني كلمة صادقة قالها الأستاذ بدر الديب ونشرتها مجلة الكاتب في عددها الصادر في نوفمبر سنة ١٩٧٥، وذلك في معرض حديثه عن النقد والنقاد في مصر في رده على الكاتب نبيل فرج، حيث قال بدر الديب: إننا مازلنا نغمط الدكتور زكي مبارك حقه كواحد من أكبر نقادنا إلى الآن، ففي كثير من مقالاته نقد مبدع، وأعتقد أن كتابه «عبقرية الشريف الرضي» من أخطر كتب النقد العربي الحديث لأنه أعاد تقييم شاعر عربي وغير وضعه على خريطة الشعر العربي كله.

كتاب «جناية أحمد أمين على الأدب العربي»

الكتاب كان مقالات نشرت في مجلة الرسالة من بداية ١٢ يونية سنة ١٩٣٩، وقدتم جمع المقالات ونشرها سنة ١٩٩٣ في دار الجيل ببيروت. وفي الكتاب ناقش الدكتور زكي مبارك آراء أحمد أمين بعنوان: «جناية

أحمد أمين بعنوان: «جناية أحمد أمين على الأدب العربي» وذلك ردا على مقالات أحمد أمين والتي كانت تحت عنوان: «جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي».

كتاب «بين آدم وحواء»

تم جمع الكتاب وتقديمه للقارئ العربي بعد رحيل زكي مبارك أيضا، وطبع في دار الجيل بيروت سنة ١٩٩٠، ولقد أراد زكي مبارك أن يتناول مسائل مثيرة وشائكة وأن يسجل أفكاره وآراءه الجريئة في مختلف شئون الحياة والفكر والمجتمع فلجأ إلى الفن الرمزي، وقد وضح ذلك في عدة أعمال منها كتابه «ليلى المريضة في العراق» وهذا الكتاب.

كتاب «مجنون سعاد»

الكتاب يضم عدة رسائل عاطفية نشرت أول مرة على صفحات مجلة الرسالة سنة ١٩٣٩، ثم قمت بجمع الرسائل في كتاب صدر في مارس سنة ١٩٧٧ في العدد ٣٨٥ من كتاب الهلال بالقاهرة.

كتاب «الحديث ذوشجون»

لأمير البيان الدكتور زكي مبارك -كما كانت تطلق عليه مجلة الصباح لصاحبها مصطفى القشاش- العديد من المقالات على صفحات مجلة الرسالة، ومنها مقالات بعنوان الحديث ذو شجون وقد قمت: بجمعها في كتاب يحمل نفس العنوان وفي الطريق إلى القارئ العربي مقالات الدكاترة زكي مبارك أقول إن الشاعر العربي المصري شاعر دمياط محمد الأسمر هو الذي أطلق حصوله على ثلاث شهادات دكتوراه ففي إحدى الحفلات بمصر ألقى الشاعر محمد الأسمر قصيدة جاء فيها هذا البيت:

هذا زكي لم يزل متتلمذا وله تلامذةٌ هُمُ العلماءُ ثم قال يعجبني طموح الدكاترة زكي مبارك.

كتب ذكرها زكي مبارك ولم تنشر بعد

من هذه الكتب: سرائر الروح الحزين، أكواب الشهد والعلقم، أدب المعاش، أدب الشواطئ وغيرها وأقوم حاليا بجمعها لنشرها.

كتب أعددتها وقدمتها عن زكي مبارك

هناك عدة كتب من اعدادي وتقديمي عن الدكتور زكي مبارك ولم أشأ أن أقول من تأليف زكي مبارك لأنه أولا لم يرها ولم يقدم مادتها كاملة، ولأنني جمعتها من الجرائد والمجلات وربما فاتتني عدة مواد لم أرها. من هذه الكتب التي أصدرتها: أحمد شوقي بقلم زكي مبارك، حافظ ابراهيم بقلم زكي مبارك، زكي مبارك وهؤلاء، زكي مبارك ونقد الشعر، زكي مبارك بقلم زكي مبارك، المعارك الأدبية بين طه حسين وزكي مبارك، شط اسكندرية ويضم قصائد للشاعر زكي مبارك عن الاسكندرية.

كتب أعددتها ولم تنشر بعد

رسالة الأديب بقلم زكي مبارك، زكي مبارك رائد الشعر الحر، الفكر الديني عند زكي مبارك، والمرأة في وجدان زكي مبارك.

وبعد...

عزيزي القارئ:

مع كل هذه المؤلفات التي عشنا معها للكاتب الكبير والأديب الناقد والشاعر الفنان الراحل الدكتور زكي مبارك نجد أن معظم المقالات التي نشرها لم تجمع بعد حتى تكون في أيدي القراء... فما يزال في بطون الجرائد والمجلات ما يقرب من الخمسين كتابا في انتظار المال الذي يعوزني لجمع وطبع ونشر هذه الكتب.

ولعل هذا ماجعل زكي مبارك يخاطب قراءه في مقدمة كتابه «الأسحار والأحاديث» قائلا:

أيها القارئ:

لم يبق لي بعد الله غير ودادك وعطفك، ودنيا الأدب به وذلك سراب، ولولا الثقة بك أيها القارئ لكسرت قلمي ورجعت إلى صحبة الفأس والمحراث في سنتريس... إن كان سهر الليالي من أجلك أبقى لي من القوة ما أستطيع به الرجوع إلى صحبة الفأس والمحراث، ورحم الله شبابي الذي بددته في صحبة الكتاب والدواة والقلم والقرطاس».

وبعد... وهل هناك بعد!

لله الأمر من قبل ومن بعد.

* * *

نافذة على العالم

ترجمــة وإعــداد:
كمال فوزي الشرابي

أداب

** الشاعر الأمريكي كارل ساندبورغ KARL SANDBURG (١٨٧٨- ١٩٦٧)، نبذة عن حياته وأعماله بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على وفاته.

١ - حياته: ولد كارل ساند بورغ في مدينة غاليتسبورغ بولاية إلينويز بالولايات المتحدة من

* كمال فوزي الشرابي: أديب وشاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة «القيثارة». من دواوينه: «قبل لاتنتهي»، «الحرية والبنادق».

ابوين سويديين مهاجرين. عاش طفولة بائسة. مارس جميع المهن من بائع حليب إلى سائق شاحنة إلى دهان إلى طاه إلى عامل زراعي وحاصد إلى عامل رصيف في ميناء إلى غطاس في أحد فنادق دنفر الخ . . . في العشرين من عمره، وبعد أن اشترك في الحملة العسكرية لتحرير بويرتو ريكو- إحدى جزر الأنتيل- من أيدي الاسبانيين، انتسب إلى «اللومبارد كوليدج» حيث أنهى دراسته من عام ١٨٩٨ إلى عام ١٩٠٢، ثم أصبح «منظم» الحزب الاشتراكي الديمقراطي في مدينة ميلووكي وأمين سر عمدتها.

نجد كارل ساند بورغ بعد ذلك صحفياً في شيكاغو حيث تدرج في العمل الصحفي إلى أن أصبح يكتب المقالات الافتتاحية في جزيرة (الشيكاغو ديلي نيوز). وترتبط شهرته باسم هذه المدينة. فمن شيكاغو أرسل عام ١٩١٤ بعض قصائده إلى المجلة الجديدة (شعر) وهي قصائد نشرها فيما بعد في كتاب عنوانه (قصائد شيكاغو، ١٩١٦)، وقد جعلت من ساند بورغ أحد أقوى ممثلي «نهضة شيكاغو» وصوت الغرب الأوسط، والمنشد الحيوي والعنيف لمظاهر الحياة والناس في شوارع شيكاغو ومصانعها مع لمسات لاتخلو من الجمال التصويري والحنان المتألق.

تبع (قصائد شيكاغو) ديوان ثانٍ هو (مقشّرو الذُرَة، ١٩١٨) ثم ديوان (دخان وفولاذ، ١٩٢٠). وما يأسرنا لدى هذا الشاعر هو البلاغة المشربة بالدعابة والهجاء، في شعر حر يذكرنا بقصائد وولت ويتمان. وقد أصبح ساندبورغ أكثر الشعراء شعبية وأفصحهم تعبيراً عن روح الشعب وخصوصاً في كتابه (الشعب، نعم، ١٩٣٦).

لم يكتفِ ساندبورغ بان يكون أديباً ينشيء أعمالاً شخصية فحسب بل لجأ أيضاً إلى القيام بمهمة جديدة هي جمع القصائد والأغاني الشعبية في كتابه (حقيبة الأغاني الامريكية، ١٩٢٧) وكان محاضراً ومغنياً جوالاً يتنقل من مدينة إلى أخرى ليحاضر وينشد قصائده المفضلة على ألحان القيثار الذي كان ماهراً في العزف عليه.

أوقفساندبورغ قسماً كبيراً من نشاطاته خلال ثلاثين عاماً ليقدم لنا أكمل واضخم سيرة كتبت عن ابراهام لينكولن وذلك في ستة مجلدات عام ١٩٤٠. «هائل» – لربما هي الصفة المناسبة – نعم، هائل العمل الذي قام به هذا الشاعر المبدع في إرادته خلق قناة تجري فيها وتمتزج الروح الديمقراطية للولايات المتحـدة أسوة مرة أخرى بوولت ويتمان الذي يعتبر ساندبورغ خلفاً له.

ا – أعماله: نقدم فيما يلي تحليلاً مختصراً لكل من دواوينه الاربعة:

١ – (قصائد شيكاغو): حين نشر هذا الكتاب عام ١٩١٦ أثار ضجة كبرى. كتبه ساندبورغ بلغة بسيطة ودقيقة، وأبرز فيه مشاهد من شعب أمريكا الصغير فيما قبل الحرب العالمية الأولى. ويظهر فيه مؤلفه شديدالتأثر والتعاطف مع العمال، مدافعاً عن قضاياهم، مشيداً بأبطال الصراعات النقابية، فاضحاً ظلم الاستغلال الصناعي. يقول: «حين كان الكاهن يردد مواعظ عتيقة نهار الأحد، / كان فكر ياسبر يحوم حول مزرعته بهكتاراتها الثلاثمئة ويبحث عن وسائل تجعلها تنتج بشكل عملي أكثر/ وأحياناً يتساءل إذا لم يكن باستطاعته/ أن ينشر إعلاناً في صحيفة «الديلي نيوز»/ يجلب المزيد من النساء والفتيات إلى مزرعته/ فيتغير سعرها».

اعتبر هذا الكتاب، لربما، أكثر أعمال ساندبورغ خصوصية وتميزاً، ومع ذلك فإنه يحدد مرحلة هامة في الأدب الأمريكي بالقرن العشرين، ويؤكد أن الكاتب هو أحد شعراء جيله الكبار.

٢ – (مقشّرو الذرة): حصل كارل ساندبورغ بهذا الكتاب على جائزة بوليتزر المميزة. كتبه بأسلوب غنائي تأملي فدل بذلك على أنه يستطيع أن يكسو قسوة كلماته بنبرة حنان. يقول: «ولدتُ في السهل فأعطاني حليبَ سنابله، واحمرار شقائقه، وعيون نسائه أغنيةً ولازمة». ولم يمنعه واقع لغته من أن يرخي العنان لعواطفه، ولكن ما يهيمن على هذا الكتاب إنما هو الحلم. وهو يستعمل هنا منهج استيحاء يبدو فيه أن القصيدة لديه تنطلق من

شخصية رمزية. يقول: «أنا هنا حين تتلاشى المدن/ غذّيتُ الرجال المتوحدين على جيادهم/ وسأحتفظ بالرجال الضاحكين الذين يمتطون صهوات الحديد/ أنا غُبار البشر». كان وولت ويتمان يطالب بـ«شعراء بطوليين وغنائيين». في (مقشّرو الذُّرة) يظهر ساندبورغ أحدهم مع كل مايتطلبه ذلك من اخلاص للواقع ومن فهم بطبيعة بلاده الواسعة.

٣- **(دخان وفولاذ)**: وقد صدر عام ١٩٢٠. استطاع كارل ساندبورغ، أكثر من أي شخص آخر، أن يَحْيى في هذا الديوان جو الغرب الأوسط وقضية أناسه الفقراء، هذا الغرب الحبيب إلى قلبه، حيث ولد وعاش على الدوام. لقد أحبه حباً تجذّر في أعماقه كما أحب وولت ويتمن أمريكا التي غناها في ديوانه الشهير (أوراق العشب) على أن أمريكا ساندبورغ لاتمت بأية صلة لأمريكاويتمن. فلدى ساندبورغ لايمكن الحديث عن أرض موعودة يستطيع أن يلجأ إليها ملاحقو العالم بأسره. إنه لايعيش في زمن التفتحات الأولى للرأسمالية الصناعية بل في زمنها الناضج الذي لم يعد زمن المثالية وإنما زمن الاستغلال و«صيد الساحرات». يقول: «شاهدت عمالاً ينتعلون أحذية جلدية/ أحرقتها النار وخبّثُ المعادن/ وبقّعتها ثقوب صغيرة أحدثتها صهارة الفولاذ الذائب/ ولبعض العمال عناقيد من العضلات الغريبة حول أكتافهم/ قاسية كالحديد المرصوص/ وكأن عضلات سواعدهم قدت من فولاذ...»

على أن نَفَسَ الشاعر في (دخان وفولاذ) يظل هو ذاته في أعماله كلها، ذلك أن ساندبورغ إذا كان كاتب الوضع الإنساني القاسي، فإنه يبقى شاعر الأمل على الدوام. يقول: «وثمة وجوه أخرى تتعالى من السهل. إنها وجوه من سيولدون. إنها المستقبل».

٤- **(الشعب، نعم)**: وهو العمل الرئيس لدى ساندبورغ. هنا تصبح لهجة الحوار المفرد أكثر ذاتية وحيوية ومباشرة مما هي عليه في (قصائد شيكاغو) وفي (دخان وفولاذ). هنا يدافع ساندبورغ، بشكل أوسع وأفضل

من أي شخص آخر، عن الضعفاء ضد الأقوياء، وعن الأذلاء والفقراء ضد غطرسة الطغاة والأغنياء. يقول: «حقوق الملكية مُدَافَعٌ عنها بألف شريعة وألف قلعة. / وحق الإنسان في أن يعيش من عمله؟ . ما هو هذا الحق؟/ ولماذا يحدث ضجة ودويا؟ / ومن يستطيع أن يخنقه؟ ولماذا يتكلم؟/ ومع هذا إنه مغلوب على أمره فإنه ما يزال يتكلم بقوة. . .».

حين كتب كارل ساندبورغ هذه المجموعة الشعرية كان هتلر وموسوليني يتربعان على سدة الحكم، وكان فرانكو يغطي وجه اسبانيا المتألق بحجابه الأسود البغيض. يقول: «من كان هذا الغشّاش الصيني العتيق الذي نجح بثورته، وندت عنه صيحة ديك: «أحرقوا جميع الكتب فالتاريخ يجب أن يبدأ بنا؟! ماذا كان يعتمل في داخله إلى حد دعاه لأن يحرق جميع الكتب؟ ولماذا أردنا جميعنا أن نقرأ هذه الكتب لأنه كان يكرهها إلى هذا الحد؟» ويقول في موضع آخر: «في بلاط الديكتاتور وحاشيته/ ومن مكتبه إلى آخر قصره/ يهيمن هذا الديكتاتور كأنه الإله العلي القدير ليوجه القضية/ إنه وأتباعه يعرفون- ولكنهم يكابرون-/، انهم مهما اشتد ضغطهم سيتلاشون في الظل الكبير لجماهير الشعب. لأن الشعب وحده خالد وأبدي».

بلى، كان ساندبورغ شاعراً حراً ملتزماً، وقف ضد الفقر، وضد الحرب، وضد الديكتاتورية، وحرك في ديوانه (الشعب، نعم) نفحات تزخر بالروح الثورية الصافية التي لانقع على مثلها في الشعر الأمريكي اطلاقاً.

III- مقتطفات من قصائده: وفيما يلي ترجمة لثلاث من قصائده:

١ - شيكاغو

أنت التي تصرعين جميع خنازير العالم،
وتصنعين الآلات، وتراكمين القمح،
وتقومين بأعمال خفة وشعوذة

مع السكك الحديدية،
وتوجهين مواصلات البلاد.
أنت العاصفة القوية المشاجرة،
يامدينة الاكتاف العريضة،
يقول لي الجميع أنك شريرة فأصدقهم
لأني رأيت نساءك بخضابهن يَفْتِنَّ غلمان
المزارع.
ويقول لي الجميع أنك عديمة الشرف فأجيب:
نعم، صحيح أني رأيت لصوصك يقتلون،
ثم ما إن يُخلى سبيلهم حتى يعودوا إلى القتل
من جديد.
ويقول لي الجميع أنك شرسة، وهذا هو جوابي:
على وجوه النساء والأطفال
رأيت ملامح الجوع المتقلب.
وبما أن جوابي انتهى فإنني اتلفت مرة أخرى
نحو الذين يسخرون من مدينتي لأسخر منهم
وأقول لهم:
أروني إذاً مدينة أخرى تغني مرفوعة الرأس،
مدينة فخوراً لأنها تحيا، فظة، قوية،
مخادعة.
ويا مدينتي انك لتتلفظين بشتائم جذابة،
وانك لتجهدين في عمل أثر عمل،
وها أنت كمحارب عظيم يُذكي أوار الهيجاء
ضد المدن الصغيرة الهشة،

شرسة ككلب لسانه يصطفق من نفاد صبره،
ماهرة كمتوحش يراعي معاييره تجاه
العالم المتوحش.
عارية الرأس تحتطبين، تدمرين، تحسبين،
تبنين، تهدمين،
ثم من جديد تبنين.
تحت الدخان، وفمك ملآن بالتراب تضحكين،
وتحت العبء الرهيب للقدر تضحكين،
كما يضحك فتىً.
تضحكين كمصارع أحمق لم يسبق له
أن خسر معركة.
تتبجحين، لأن تحت معصمك نبضاً،
لأن في صدرك قلب الشعب.
تضحكين!
تضحكين ضحكة الشباب العاصفة، القوية،
المشاجرة، في عريها النصفي، في عَرَقها، في
فخرها، وذلك لأنك تصرعين الخنازير،
وتصنعين الأدوات، وتراكمين القمح، وتقومين
بأعمال خفة وشعوذة مع السكك الحديدية،
وتوجهين مواصلات البلاد!

٢– أنا العشب

كدّسوا هذه الأجساد عالياً جداً
في أوسترليتز، في واترلو،
راكموا هذه الأجساد التي ملأت الجرافات،
ثم دعوني أعمل

فأنا العشب
وأنا أغطي كل شيء.

* * *

كدّسوا هذه الأجساد عالياً جداً
في غيتسبورغ
ثم كدّسوها أيضاً
في ايبر وفي ڤردان.
راكموا هذه الأجساد التي ملأت الجرافات
ثم دعوني أعمل.

* * *

سنتان، عشر سنوات...
ويسأل المسافرون الدليل:
ما يكون هذا المكان؟
وأين نحن؟

- أنا العشب
فدعوني أعمل.

٣- صلاة الفولاذ

ضعني على السندان، يا مولاي!
طرّقني، ولتحوّلني مطرقتك إلى رافعة،
ولأدمّر عتيقَ الجدران،
ولأرفع الأسس العتيقة وأهدمها.

* * *

ضعني على السندان، يامولاي!
طرّقني، ولتحوّلني مطرقتك إلى مسمار من فولاذ.
ثم اغرزني في العوارض التي تسند ناطحة السحاب.

* * *

انزع مساميرك من النار واغرزني في الأرض الرئيسة،
ولأكن المسمار الأكبر الذي يُسمِّر عبر زرق الليالي
ناطحةَ السحاب على بيض النجوم!

علوم

**** (الذكر ووظيفته الأبوية في المجتمعات الحيوانية)، بقلم ميشيل كراوتزر KREUTZER الأستاذ المساعد في جامعة باريس ١٠. له «علم النفس وعلم وظائف الأعضاء» و«وظائف الاتصال السمعي لدى الطيور».**

تعتبر الوظيفة الأبوية عنصراً من أكثر العناصر شمولاً وأهمية في مجموع الوظائف التي تشكلها القرابة. فسلوك الأب وسلوك الأم يأتلفان لكي يشيدا «مجالاً أميناً» ينشأ فيه الصغار.

وعلى هذا فإن الوظيفة المذكورة مرتبطة بتناسل الأنواع. وككل وظيفة تقوم على القرابة هي أيضاً نمط سلوكي، واستراتيجية تتيح فعالية تناسلية أكبر ظهرت متأخرة في سياق التطور البشري.

تسعى جميع الأنواع الحيوانية إلى الديمومة أو البقاء، ولذا فهي تتناسل. وظهرت خلال التطور طريقتان للتناسل. أقدمهما هي الطريقة الخنثى أو اللاجنسية التي تتيح لبعض الأنواع أن تحصل على جهاز عضوي جديد بوساطة التوالد اللاشقّي - وهو التوالد لدى المائيات اللاشقية، أي تلك التي لا أعضاء تناسلية لها.

أما الطريقة الأخرى، وهي أكثر تعقيداً، فيجري التوالد بها بوساطة أفراد يملكون أعضاء تناسلية تامة. وفي هذه الحال يقتضي خلقُ فردٍ جديد لقاءَ خليتين مولِّدتين: خلية ذكرية هي الحوين المنوي، وخلية أنثوية هي البويضة. وبعد الاخصاب تشكل هاتان الخليتان بيضة. ويؤمن التوالد

التناسلي، في بعض الحدود، تراكباً جديداً لرسالة الأبوين الوراثية. فالجنسانية تخلق الاختلاف والتنوع. لا شك في أن هذه القابلية هي في أصل النجاح أو التقدم التطوري لرسالة الأبوين.

يختلف لقاء الحوين المنوي والبويضة من نوع إلى آخر، ومن وسط إلى وسط ففي الماء غالباً ما يحرر كل جنس خلاياه الناضجة التي تتلاقى فيه بوسائلها الخاصة. ويلجأ كثير من الأنواع إلى عروض احتفالية هدفها تقريب الذكور وتسهيل الالتقاء بالخلايا الناضجة. ويكون الوسط خارج الماء غير مناسب لحياة الخلايا التناسلية. وبفضل الجماع تلج الحوينات المنوية جسد المرأة الأمر الذي ييسر الاخصاب في الوقت الذي تؤمّن فيه حماية الخلايا.

تؤدي جميع هذه المساعي إلى تشكيل البيوض. وغالباً ما تهمل البيوض فتعلق على أشنة أو عشبة، أو تدفن في الرمل أو تحت حجر... وتملك البيضة على العموم ما يكفيها من الغذاء الاحتياطي لتؤمن تطورها المضغي إلى مرحلة يزيد تقدمها أو ينقص. ثم تتفتح اليرقانات وتنطلق الصغار لتعيش حياتها «الحرة» سعياً وراء الغذاء ومتابعة تطورها وبالتالي تحولها. وهكذا ينجم فرد بالغ جنسياً وقادر بدوره على التناسل. ويموت عدد كبير من هذه اليرقانات ومن فئات الصغار على اعتبار أنها محرومة من عناية الآباء والأمات. وتشكل هذه العضويات فرائس سهلة لعدد كبير جداً من القناصين. ولكي تؤمن هذه الأنواع بقاءها يجب عليها أن تضع عدداً هائلاً من البيوض يصل أحياناً إلى عدة ملايين. ويضع أكثر الأنواع تطوراً عدداً من البيوض أقل، ولكنه يولي بيوضه بالمقابل المزيد من الاهتمام إذ يحضنها أو يحملها. وحين تولد الصغار تنعم بعناية فائقة من التنظيف والتغذية والحماية ضد تقلبات المناخ وضد تحديات القناصين كما تنعم بالمراقبة والتوجيه..

وهكذا يظهر بعد الاختلاف الجنسي ومع حماية البيوض وتنشئة الصغار غرضان جديدان لتنظيم الأحيائي وهما وظيفة الأب ووظيفة الأم.

تنوع النماذج الأبوية لدى الحيوانات

يختلف توزيع الأدوار والأوقات التي يقفها الأب والأم على ذريتهما من نوع إلى آخر اختلافاً عظيماً. وفي معظم الأحوال تُعنى الأمُّ أكثر من الأب بالصغار. ومع ذلك فهناك أنواع يبذل فيها الذكر جهداً كبيراً في حماية الصغار وتربيتها. وتنشأ لدى الحيوانات اللبونة علاقة خاصة بين الأم والصغير على اعتبارها تغذيه بلبنها منذ الصغر. وتظهر أهمية العلاقة، التي توثق الصلة بالتماس الجسدي بين الأم والصغير، في سيرورة التعلق العاطفي. ويغلب أن نرى لدى الأنواع البعيدة عن نوعنا أدواراً أبوية هامة.

نأخذ مثلاً «السمك أبو شوكة»، وهو شائك الظهر طوله بضعة سنتمترات ويعيش في الأنهار والمستنقعات. في الربيع يختص كل ذكر بمجال يطرد منه أمثاله من الذكور والإناث. في هذا المجال يبني عشاً بوساطة الأعشاب والقش يلصقه بمفرزاته ويحفر فيه نَفَقاً. وفي الوقت ذاته يغير لونه: فيتحول من أخضر رمادي إلى فستقي، ويصبح بطنه أحمر فاقعاً، وتكتسب عيناه وظهره انعكاسات بلون الكوبالت الأزرق. إنه مهيأ للتناسل. وحين تلج أنثى مكمنه يسبح سباحة ملتوية، في عَرْضٍ عرائسي، كأنه يحتفل بقدومها. ويستمر في السباحة حتى تتخذ الأنثى وضعاً منحنياً ورأسها أعلى من قسمها الخلفي. ثم تتبعه إلى مقربة من الوكر، ولاتلبث أن تدخل الوكر أولاً. عندئذ يفرك بخطمه ذيل أنثاه فتضع كمية كبيرة من البيوض. بعد ذلك تخرج الأنثى من الوكر ويدخله الذكر بدوره ويسفح منيه عن البيوض. ثم يخرج من الوكر ويطرد الأنثى وينتظر وصول أنثى جديدة. وهكذا يمكن أن تضع عدة اناث بيوضها في الوكر ذاته. ويهتم الذكر وحده بالبيوض وبالصغار. ولكي يجلب الأوكسيجين للبيوض- وبذلك يؤمن لها نمواً جيداً- يلجأ إلى تهوية الوكر بتحريك زعانفه. ثم ينصرف بعد تفقيس البيوض إلى الاهتمام بالصغار.

ويبذل الذكر لدى معظم الأنواع من الطيور جهداً كبيراً في احتضان البيض وفي تنشئة الفراخ وتغذيتها وحمايتها. ويؤمن أحياناً القسم الأعظم من هذه المهمات. ولدى بعض الأنواع يكون وحده المسؤول عن كل شيء. أما الأنواع التي لايتحمل فيها الذكر سوى جزء يسير أو لايتحمل شيئاً من هذه النشاطات فهي الأنواع التي تكون ألوانها صارخة زاهية على وجه العموم. ويُفَسَّر هذا الواقع بالأسباب التالية: أن العدو القناص يستطيع أن يكتشف بسهولة الذكر الحاضن بما يملكه من هذه الألوان، الأمر الذي يشكل خطراً على بقاء النوع. أما ألوان الأنثى الكابية المائلة إلى الرمادي فهي على العكس تيسر أمر الاختباء والتمويه، وتجعلها إذاً أكثر جدارة بحضانة البيض والفراخ والاهتمام بها.

وتكون الحضانة لدى بعض الطيور من اختصاص الأب. فبعد أن تضع الأنثى بيضها تجعله في عهدة الأب الذكر. ويحضنه هذا برسغيه ويغطيه بطيات من جلد بطنه وريشه. وهكذا يدفئه خلال ستين يوماً من الشتاء القطبي الجنوبي القارس وليس لديه وقت حتى للذهاب إلى أي مكان وتغذية نفسه. وإذا هبت عاصفة رأيته يحضن فراخه بمزيد من الرعاية والعناية لئلا يتسرب الدفء من عشه. وحين يفقس البيض وتظهر الفراخ تأتي الأنثى للعناية بها وتغذيتها بينما يذهب الذكر ليسترد ما فقد من صحته وقواه.

نصل إلى الحيوانات اللبونة وبخاصة الثدييات الأول Primates. هنا نلاحظ أن الوظيفة الأبوية غالباً ما تكون لديها ضعيفة أو مهملة. وبالمقارنة مع الأم التي تضع الوليد وتغذيه وتحميه، يكون تماس الأب في الواقع مع الصغار أقل مباشرة. إلا أن الوظيفة الأبوية لاتغيب مع ذلك، إذ تبرز في مجموع أكثر اتساعاً، فتشكل عنصراً في «الستراتيجية» المتطورة لنوع يبغي تأمين البقاء لذريته.

في إطار هذه الستراتيجية الانجابية تُوَزَّعُ الأدوار بين الذكور والإناث، أو بين الآباء والأمات. وتبرز الوظيفة الأبوية في علاقات أقل مباشرة

كالدفاع ، ونقل الصغار، والاشتراك أحياناً في تأمين الغذاء الذي يتم تقاسمه من بعد مع الاناث والصغار بعد الفطام.

يسهم عمل كل من الأب والأم في خلق «مجال محمي» ينمو فيه الصغير ويترعرع، ويجد فيه الأمان والغذاء، ويتعلم معرفة وسطه باكتشافه وتقليد أبويه، ثم يمارس مع رفاقه ما يسمى بالتأثيرات الاجتماعية المتبادلة.

هنا نأخذ بالحسبان معظم الملاحظات- وهي بدهية- حول أهمية الدور الأمومي وتفوقه على الدور الأبوي في العلاقة المباشرة مع الصغير، الأمر الذي دفع كثيراً من العلماء الأحيائيين- البيولوجيين- إلى طرح مُسلَّمة بوجود «طبيعة أمومية». ونادراً ما يتحدث هؤلاء العلماء عن «طبيعة أبوية». ولقد رأينا لدى الثدييات الأول أن الوظائف العضوية للأمات (الوضع، الارضاع) تخلق وضع تماس مع الصغير. ويمكن أن يفسر هذا، إلى حد ما، الاهتمام الذي تبديه نحو الصغار. ومع ذلك فيمكن أن تُسلِّم الأمَّات الصغار إلى الذكور، في فترات ما بين الارضاع، بهدف حملها. كذلك نرى أنثى الطير تسلم الذكر بيضها أحياناً ليحضنه.

تحديد الوظيفة الأبوية

هل ينجم هذا التوزيع للوظائف عن تعلم وتمرين، أم أن هناك استعداداً وراثياً غريزياً يجعل أحد الجنسين أكثر كفاءة من الآخر في تنشئة الصغار؟ يمكن لدى الطيور أن تؤدي الوظيفة الأبوية جميع الأدوار الواردة. ومع ذلك ففيما يتعلق بنوع معين يكون توزيع الأدوار ثابتاً. فلا وجود للتنوع في صميم أي نوع. كذلك لدى الثدييات الأول تتحقق الوظيفة الأبوية بطريقة تختلف بحسب النوع. فلدى القرود الأمريكية من نوع الهبَّال Ouistiti غالباً ما يكون الآباء هم الذين يحملون الصغار في حالات الانتقال. ولدى القرود الپاتاس Patas يبدو على العكس أن الذكور يبتعدون عن الصغار ولايهتمون بها. أما القرود الآسيوية من نوع الماكاك Macaque فإن الذكر منها متسامح وحامٍ للصغار، لكنه نادراً ما يقدم على

المبادرة باللعب معها، على العكس مما نلاحظه لدى الماكاك الياباني حيث يلعب الذكر مع الصغار وغالباً ما يحملها. وتجعلنا الفوارق بين الزمر من هذا النوع نفكر أحياناً في تطورات التقاليد «الثقافية»: فالذكر في بعض المجموعات يُعنى بصغيره الذي فُطم حديثاً حين تكون الأم في موسم الولادات مشغولة بمولودها الجديد. فالقرد الافريقي من نوع البابوين Babouins يتجاهل صغاره- إلا فيما يتعلق باللعب معها أحياناً- حتى تصل إلى سن البلوغ وفي هذه السن يصبح متسامحاً مع فئة البالغين وحامياً لها. أما الأنثى الفتية من هذا النوع فإنها على العكس تتقارب من زمرة الصغار والبالغين وتتفاعل معها.

ولابد من الاشارة أيضاً إلى الدور الذي تؤديه الهورمونات في تفسير الاستعداد الأبوي أو الأمومي. وتؤكد تجربة أجريت على الجرذان مصداقية هذه الفرضية. فلدى هذا النوع، كما لدى الكثير من الأنواع بما فيها النوع البشري، تفرز الغددُ التناسلية الذكرية هورمون «التيستوستيرون» لدى الجنين. وهدف هذا الافراز هو تلقيح الجهاز العصبي المركزي.

وبفضل هذا اللقاح يكون التنظيم العضوي الجنسي غير دوري- على العكس من الأنثى-. ولدى الاناث يكون غياب الافراز خلال الفترة ذاتها مسؤولاً فيما بعد عن التشغيل الدوري لقسم من الجهاز العصبي هو ما يسمى «تحت المهاد Hypothalamus»، وهو الذي يؤمن التنظيم العضوي الجنسي. ويبدو أن لهذه الافرازات الهرمونية أيضاً دوراً هاماً في السلوك المستقبلي الأمومي والأبوي لدى الجرذان. في هذا النوع يجسد الأبوان السلوك الذي يتبدى في المجيء إلى الوكر حين يصرخ الصغار وفي ارجاعهم إليه حين يبتعدون عنه. وتجاه هذا الوضع ذاته يكون تجاوب الامات وعملهن أسرع. ولكي نحصل من ذكر على تجاوب أسرع واوسع يكفي أن نخصيه خلال الفترة الحساسة، بشكل يحرم جهازه العصبي من التلقح بهورمون التيستوستيرون. وبالمقابل فإن زرق أجنة اناث بهذا الهورمون بعد الفترة

الحساسة يكون من شأنه أن ينقص فيما بعد من قابلية رد فعلها تجاه الصراخ وتجمع الصغار.

وعلى هذا، ومع أنه غالباً ما يكون من العسير أن نصف بدقة هذه التطورات المسؤولة عن الاستعدادات والقابليات الوراثية فإننا لانستطيع أن نستبعد مثل هذه الإواليات السابقة للتجربة.

في سبيل اقتراب أحيائي من الأبوَّة البشرية

إذا أُخذت على حدة بضعُ وقائع، من تلك التي وردت الإشارة إليها، فيمكن أن تُستعمل حججاً لأكثر من ايديولوجية. إنها تهيء «أساساً طبيعياً» أو برهاناً علمياً للايديولوجيات التي تبحث عن «ذُهان» تقترب به من العلم. وعلى العكس يتنكر كثير من العلماء أو المؤلفين لعلم الأحياء أو البيولوجيا بسبب ما يبدو لهم من أنه يحتضن أو يتعهد النظريات السياسية التي لايرضون عنها. وعلى هذا فهم مسوقون إلى القول أن هناك قطيعة بين الإنسان والحيوان، وإن الإنسان كائن «ثقافي»، وإنه ليس لعلم الأحياء أن يعلمنا شيئاً من سلوك نوعنا. ليس للإنسان حاجات، وليس له إلا رغبات. وفي هذا المنظور فإن السلوك البشري لا يكون سوى نتاج تاريخي اجتماعي. وحين يؤسس علم السلالة- الانثروبولجيا- على الخوف من علم الأحياء فإنه لايشكل سوى علم هزيل.

علينا أن نتذكر أن الإنسان قد تطور خلال ملايين السنين باتباع القوانين ذاتها التي تتبعها بقية الأنواع الحيوانية. ولكي يبقى وجب عليه أن يحل المشكلات ذاتها التي تعرضت لها هذه الأنواع: التغذية، الدفاع عن النفس ضد القناصين والمعتدين وضد تقلبات الأحوال الجوية، التناسل، تربية الصغار. ومن المؤكد أن تطور العصر الحجري والزراعة قد حول الصيادين والقطافين، وغالباً ماكانوا رحلاً، إلى مقيمين منتجين. ومن المؤكد أيضاً أن العصر الصناعي وضغوطه الجديدة قد عدلّت من العلاقات

بين الأفراد. وتغير المتخيَّلان الاجتماعي والفردي. ولكن هل تكفي هذه الآلاف العشرة من السنين الأخيرة، وبخاصة هذا القرن الذي نودعه، لمحو ملايين السنين من وجود الثدييات الأُوَل؟

فنون

**** الموسيقار النمساوي الكبير فرانتس پتر شوبيرت FRANZ PETER SCHUBERT، بمناسبة مرور مئتي عام على ولادته (٣١ كانون الثاني ١٧٩٧ – ١٩ تشرين الثاني ١٨٢٨).**

تحتفل الأوساط الموسيقية في النمسا وفرنسا خصوصاً وفي سائر الدول الأوروبية والولايات المتحدة عموماً بمرور مئتي عام على ولادة فرانتس شوبيرت (١٧٩٧ – ١٨٢٨). ولقد سمي هذا العام – ١٩٩٧ – «عام شوبيرت». وأصدرت عدة مجلات موسيقية أوروبية وأمريكية أعداداً خاصة احتفالاً بهذه المناسبة السعيدة. ويطيب لنا أن نشارك في هذه الذكرى الخالدة بعرض موجز لحياة هذا الموسيقار الكبير وتحليل لبعض أعماله.

١– حياته:

ولد شوبيرت في مدينة ڤيينا وتوفي فيها. كان ابن معلم مدرسة فقير يعيش مع أسرته في الضواحي الشعبية من المدينة. وأظهر منذ طفولته موهبة موسيقية خارقة فاحتضن والده عبقريته وعلمه مبادىء الموسيقا حتى أتقنها. وبعد أن حصل في مسابقة على مركز السوپرانو أو النديّ في الجوقة التابعة لكنيسة الأمبراطورية انتسب في تشرين الأول عام ١٨٠٨ إلى كلية الموسيقا التابعة للبلدية حيث استمرت عبقريته في ادهاش معلميه وبينهم الموسيقار الشهير انطونيو سالييري SALIERI، مدير الكلية، ومعلم شوبيرت أصول الطباق والعزف على الارغن(١).

في الرابعة عشرة من عمره ألف أول ترنيمة(٢) له. وفي عام ١٨١٣

فقد رخامة صوته فترك مهنة الغناء وغادر كلية الموسيقا. ولم يكن لديه مال آنذاك، وكان مهدداً بأداء خدمته العسكرية (التي كانت تدوم أربعة عشر عاماً!) فاتبع نصائح أبيه وقبل أن يقدم امتحاناً ليصبح مساعد معلم (كانت هذ الوظيفة تمنح صاحبها حظوة اعفائه من الخدمة العسكرية). وقُبل في الوظيفة، وخلال ثلاث سنوات كانت يمارسها بقرف واشمئزاز، ولقاء راتب هزيل، مجهداً نفسه لتعليم مبادىء القراءة والحساب تلاميذ أقل ما يقال فيهم أنهم فاسدون بلا أخلاق وأنهم ساموه سوء العذاب.

ولم يكن شوبيرت يجد عزاء وسلوى إلا في الموسيقا. وأخذ يؤلف في جميع الأنواع مدفوعاً بنشاط وحماسة نادرين. وما من سنة من سنيّ حياته ساوت بخصبها سنة ١٨١٥ التي شهدت ولادة «أربع أوبرات ضاحكة» و«سنفونيتين» و«قداسين» و«صوناتتين للبيان» و«رباعية» و«مقطوعات منوعة للبيان» وبخاصة «مئة وأربع وأربعين ترنيمة نال بعضها شهرة عريضة كترنيمة «مرغريت ذات المغزل» و«ملك الأولن».

في عام ١٨١٧ هجر وظيفته كمساعد مدرس وغادر البيت العائلي. وعثر له أحد أصدقائه وهو فرانتس شوبير SCHOBER على غرفة صغيرة، ومده بالمال. وظل شوبيرت حتى وفاته يعيش في العاصمة هذه الحياة البوهيمية الهزيلة التي لم يكن يُدخِلُ عليها شيئاً من الفرح إلا وجودُ بعض أصدقائه الأوفياء كالشاعرين ما ير هوفر وغريلبارتسر، والكاتب المسرحي باورنفيلد والبارون شونشتاين وسواهم... وكانوا يسهرون في المشارب والحانات أو يتنزهون في ضواحي ڤيينا الجميلة، وفي الصيف يقضون بضع أويقات في مقاطعة زيليش الهنغارية بأملاك أسرة الكونت إسترهازي الاستقراطية المثقفة التي كان شوبيرت يعمل على مقربة منها معلماً للموسيقا.

في أثناء صيف ١٨١٩، وبمرافقة أحد المغنين المشهورين في ذلك العصر وهو المغني الصادح أو التينور ميشيل ڤوغل VOGL، قام بجولة

سريعة في شمال النمسا وفي منطقة التيرول. ولم يحظَ في العاصمة النمساوية ولامن قبل العازفين الذين كانوا متأثرين بالنزعة الايطالية بتقدير يعادل التقدير الذي حظي به من الجمهور الواسع في تلك الأصقاع. وأنشدت ترنيماته في الأماسيّ الموسيقية الخاصة، ولكن لم يقدم أحد من الناشرين على نشرها، و لم يستطع شوبيرت، على الرغم من عطائه الغزير، أن ينجو من التخبط في المصاعب المادية. ولم يكن يرجو أن يحصل على الشهرة من ترانيمه بل من المسرح الذي كان يعتقد بأنه موهوب فيه. وبالاعتماد على نفوذ صديقه فوغل توصل عام ١٨٢٠ إلى عرض اثنتين من أوبراته وهما (التوأمان) ثم (الكنّارة Harpe السحرية). وفي عام ١٩٤٥ قدم الموسيقار الهنغاري ليست أوبرا شوبرت وعنوانها (الفونسو وإستريلا) التي ألّفت عامي ١٨٢١ - ١٨٢٢. ولكن على الرغم من هذه العروض فإن أية واحدة من ابراته الاثنتين والعشرين لم تقو على الاستمرار في البقاء ما عدا (روزا موند، أميرة قبرص) التي قدِّمت بفيينا في العشرين من كانون الأول ١٨٢٣.

كذلك كان حظ سنفونياته سيئاً. فلم تعزف أشهر اثنتين منها وهو على قيد الحياة. أما الأخيرة من سنفونياته وهي (السنفونية الكبرى من مقام أوت ماجور- العجم-) التي كتبها قبل وفاته بعدة أشهر، فقد حفظها شقيقه فردينان، واستطاع الموسيقار الألماني الشهير روبيرت الكسندر شومان أن يعثر عليها عنده بعد عشر سنوات من تأليفها، وقد عزفتها في ٢١ آذار ١٨٣٩ فرقة قادها الموسيقار الألماني المبدع مندلسون. وأما (سنفونيته الثامنة من مقام سي مينور- النهوند-) وهي الرائعة المسماة «غير المكتملة» - وتأخر الكشف عن وجودها للجمهور- فقد كتبها شوبيرت عام ١٨٢٢ وأرسلها إلى الجمعية الموسيقية في منطقة ستيريا تعبيراً عن شكره لانتخابه عضواً فخرياً فيها، ولكن الموسيقيين الهواة في غراتس Graz رفضوا عزفها بعد أن حكموا عليها بأنها من النوع «التفخيمي». ولحسن الحظ احتفظ

صديق لشوبيرت بنسخة عن هذه السنفونية، ثم سلمها في عام ١٨٦٥، أي بعد ثلاثة واربعين عاماً من نظمها، إلى قائد الفرقة النمساوية هيربيك ليشرف على عزفها.

وباستثناء (سنفونيته الرابعة من مقام أوت مينور- النهوند- ١٨١٦) و(الخامسة من مقام سي بيمول ماجور- العجم-) اللتين صارتا مؤخراً تعزفان في الحفلات وتباعان على اسطوانات، فإن العزف لايشمل سنفونياته الأولى على الاطلاق. ويجب الاعتراف بأنها غير واردة في حساب التاريخ السنفوني ولا في حساب الأعمال الشوبيرتية. والحق أن شوبيرت تأثر في هذه السنفونيات بأعمال كبار المعلمين الموسيقيين في القرن الثامن عشر، الأمر الذي لم تتمكن فيه سنفونياته من منافسة هذه الأعمال. ومما يدعو إلى كثير من العجب هو الغياب الكامل للتأثيرات البتهوڤنية الذي يكشف لا عن جهل لايكن تصوره من قبل شوبيرت وإنما عن شعوره بالانسحاق الكامل الذي ساوره على الدوام كمؤلف سنفوني أمام الظل العملاق لبتهوڤن العظيم. ومن غريب الصدف أيضاً أن شوبيرت كان يسكن على بعد عدة مئات من الأمتار عن بيت بتهوڤن، ولكنه لم يتجرأ قط على زيارة سيد الموسيقيين، ومن غير المؤكد أن يكون بتهوڤن قد استمع إلى أي عمل من أعمال مواطنه الشاب. كتب ذات يوم: «أحياناً اعتقدني قادراً على عمل شيء ما، ولكن مَنْ يستطيع أن يحكم على ذلك غير بتهوڤن؟».

وبالاضافة إلى هذا النوع من أنواع الكبت كان شوبيرت يدرك ثغرات ثقافته التقنية، ويعرف أنه في ضيق وحرج على صعيد الموسيقا السنفونية، لكنه كان يدرك أيضاً صفاته الغريزية والعفوية التي جعلت منه نابغة في مجال الترنيمة والأعمال التعبيريةالمتعلقة بموسيقا الحجرة. وكانت موسيقا الحجرة تفتن ڤيينا آنذاك، وتحظى باقبال شعبي كبير. وتشكلت في العاصمة النمساوية مجموعات من هذه الموسيقا ومن بينها مجموعة الأسرة الشوبرتية حيث كان الفنان نفسه يعزف على الكمان ويعزف والده واخوته على بقية

الآلات. ومن أجل هذه المجموعة كتب شوبيرت عدة وقائع وبخاصة منها (الرباعي من مقام مي بيمول رقم ١٢٥) وذلك عام ١٨١٣.

ومع ذلك فإننا نلاحظ أن موسيقارنا كان يتطور باستمرار ونجاح في ميداني موسيقا الحجرة والموسيقا السنفونية معاً: فأجمل رباعياته الخمس عشرة يعود تاريخها إلى السنوات الأخيرة من حياته وبخاصة (الرباعية من مقام لامينور- النهوند-) التي ألفها عام ١٩٢٤ في أثناء إقامته لدى الكونت إسترهازي في زيليش، الأمر الذي يُمكّننا من تفسير تأثره بعدة ألحان هنغارية شعبية كما في (الرباعية من مقام ره مينور) ويطلق عليها اسم (الصبية والموت، ١٨٢٤) وقد عزفت عام ١٩٢٦، وأخيراً الرباعية الرحبة المحمومة (من مقام صول ماجور) وقد ألفها عام ١٨٢٦.

لو راجعنا الثَّبْتَ الطويل لموسيقا الحجرة لدى شوبيرت لوجب علينا أن نذكر بشكل خاص (الثلاثيات)- ولاسيما (ثلاثيتي البيان رقم ١ من مقام سي بيمول عمل ٩٩/ ورقم ٢ من مقام مي بيمول عمل ١٠٠، ١٨٢٧) و (الخماسية من مقام لاماجور- العجم-، ١٨١٩) وخماسية الأوتار من مقام أوت ماجور، ١٨٢٨)، ثم (الثُّمانيَّة Octuor الفخمة من مقام فا) التي ألفت عام ١٨٢٤ ولكنها لم تعزف إلا عام ١٨٥٣. وهناك أيضاً (الصوناتينات للبيان والكمان، ١٨٢٥) الخ...

أما الموسيقا الموقوفة على آلة البيان فهي تضم أولاً (المجموعة الأولى من الألحان الحرة، ١٨٢٦-١٨٢٨)، وهي نوع جديد تماماً من أنواع الموسيقا تحرر فيه شوبيرت من كل صيغة تقيده ليطلق عنان عبقريته في الابداع والارتجال على هواه، ثم تأتي الفالسات أو الدوارج، والمشيات العسكرية، ثم مجموعة الصوناتات المخصصة للبيان.

ومهما تكن المتعة التي تهبنا إياها هذه الأعمال البيانية الجميلة، فلا يمكننا أن نقارنها بـ(سنفونيته الثامنة- غير المكتملة-) ولا بـ(ترانيمه الشعبية). على أن سكان ڤيينا لم يتعرفوا إلى شوبيرت إلا عن طريق هذه

الأعمال البيانية إذ لم يكونوا يريدون أن يروا فيه سوى فنان موهوب يحسن الارتجال. وقبل وفاته بعدة أشهر تمكن أخيراً من تقديم حفلة الموسيقي الأول بعض النجاح. وبدأ يتلقى عروضاً من الناشرين، ولكن صحته منذ عام ١٨٢٣ كانت قد بدأت تسوء، واستطاع في المشفى أن يكتب ترانيم مجموعته المسماة (الطحانة الحسناء).

وبدا أن صحته قد تحسنت على الرغم من ظهور بعض الأعراض العصبية المقلقة وقد زاد فيها وفاة بتهوفن في شهر آذار من عام ١٨٢٧. وأضنته هذه الوفاة وأرهقت مشاعره المأتمية بطبيعتها، ونجد أصداءها الكثيبة في مجموعة جديدة من الترانيم الشعبية عنوانها (رحلة الشتاء).

لم يستطع شوبرت أن يستفيد من الشهرة التي أتاحها له حفله الموسيقي. في شهر أيلول ١٨٢٨، وبعد أن استقر في بيت أخيه فرديناند، مرض بالحمى الصفراء وتوفي بعد شهرين. ودفن بحسب رغبته على مقربة من ضريح بتهوفن الذي توفي قبله بنحو عام، وأبّنه في المقبرة صديقه الشاعر غريل پارتسر.

لم يَحْظَ شوبرت بنعمة الحب وسحره كالموسيقار ليست. ويزعمون أنه شغف حباً، في السابعة عشرة من عمره، بابنة مدرس تدعى «تيريز كروپ» وهي فتاة حبتها الطبيعة صوتاً رقيقاً عذباً. وعزم، في زعمهم، على الزواج بها، ولكن مورد رزقه حينذاك كان ضئيلاً لا يتيح له بناء أسرة تنعم بالرخاء والسعادة. وانتظرته تيريز كروب ثلاث سنوات عسى أن يُوفَّق إلى منصب أجود، أو كسب أغزر، ولما يئست منه وعيل صبرها اقترنت برجل ثري.

ويزعم آخرون أنه أُغرم بابنة الكونت استرهازي، وكانت من تلميذاته. ومن الجائز أن يكون هذا الحب قد أثر في نفسه إذ أنه استوحاه في بعض مقطوعاته، ولكنه كان عابراً شفيفاً.

لم يكن لدى موسيقارنا، ليثير إعجاب النساء به، سوى روحه المرحة وعبقريته الفذة. فقد كان دميماً، قصير القامة، بديناً، يعلو كتفيه رأس تجَعَّد شعره، ووجه غلظت شفتاه، وتألقت في صفحته عينان تشعان بأنوار الذكاء والفطنة، وتعبران عن شيء نيراني يتألق في نفس صاحبهما، وتكوِّنان كل الجمال الذي ازدان به جسد تلك الروح الكبيرة.

عاش شوبيرت بعيداً عن الواقع، في عالم من الأحلام والرؤى، فلا عجب أن مرت حياته خالية من هوى عنيف جارف يذكرنا بغراميات بتهوڤن وآلامه. وكان الحلم الحنون العذب تارةً، والرهيب المؤلم طوراً غاية مناه ومنتهى آماله. لقد ذاقت هذه الروح الرقيقة الناعمة – على الرغم من ثوب المرح الوضيء الذي كانت ترتديه – ضروب الألم وألوان الشقاء. فكان يضنيها شعور غريب ملازم هو شعور المشرف على الهلاك في غور هاوية سحيقة لا نجاة له منها، شعور من يرقب في قلق راغم، من خلال حجب الغيب الكثيفة، مصيره المبكر المروِّع. فكانت تعصف به أزمات نفسية رهيبة من اليأس القاتم، حتى لقد كتب يقول عام ١٨٢٤: «أجدني أشقى الناس وأتعسهم أجمعين». فهو يحس بأنه روح غريبة عن هذا الوجود الغريب، روح عابرة ليس لديها من الوقت ما يسمح لها بأن تَعْلَقَ شيئاً، وتحبوه حبها وعطفها وحنانها.

مثل هذه الحياة الموسوسة الحائرة لاتعمر طويلاً، ففي التاسع عشر من شهر تشرين الثاني عام ١٨٢٨ وافت المنية شوبيرت كما ذكرنا، وهو لم يتخطَّ الاحدى والثلاثين من عمره.

كذلك لم يخضع شوبيرت لتجربة النفي كشوپان، ولا لآفة الجنون كشومان. وكان من التعاسة والحاجة الدائمة إلى المال بحيث أنه لم يفكر قط كبرليوز في الاستفادة من مراحل حياته لكتابة سيرته الذاتية الاسطورية. والغريب أن هذا الإنسان لم يعاد أحداً ولم يكرهه أحد في حياته. كان غامضاً، ويبدو أنه لم يبذل كثيراً من الجهد للخروج من دائرة غموضه. تراه

كان فاشلاً؟ هذا ما استطاعت خيرة أصدقائه، في حياته، أن تذهب إلى الاعتقاد به، وهذا هو لربما ما اعتقد به أحياناً. على أن هذا «الفاشل» قد كتب، «على طريقة الشيطان» - كما يقولون - ومن غير أن يتنبَّهَ إلى ذلك، أعمالاً هائلة ورائعة. أولاً بكميتها: فحين توفي خلف لنا تسع سنفونيات، وخمس عشرة رباعية، واثنتي عشرة أوبرا، وستة قداديس، وموشحة دينية، وأعمالاً كورالية باذخة من بينها (انشودة النصر المرفوعة إلى مريام، ١٨٢٨) و(انشودة الأرواح على المياه، ١٨٢١) الخ . . . كما خلف لنا كتلة هائلة من أعمال البيان، وستمئة وثلاثاً وثلاثين ترنيمة شعبية . . .

كان هذا الفنان النابغة، الذي يعتبر أقل الموسيقيين «ابتداعية أو رومانتية»، وأقلهم حظوة بما يسمى «إرادة القوة»، هو نفسه الذي ترك لنا أمثلة مدهشة على خصوبة ابداعه التي ليس لها مثيل في تاريخ الموسيقا بأكمله، بحيث أنه كان يؤلف بسهولة خمس أغنيات أو ترانيم كل يوم - حتى أنه كان يتوصل أحياناً إلى تأليف عشر ترانيم كما جرى له في اليوم التاسع عشر من أيلول عام ١٨١٥. وهو نفسه أيضاً الذي جعل من رواية (آخر الموهيكان MOHICANS)(٣) مثلاً كتابه المفضل على الرغم من ثقافته العامة الضحلة، وعرف كيف يتفهم أسمى روائع المدرسة الغنائية الألمانية ويعبر عنها بعمق، كما أنه منح الخلود الحقيقي كثيراً من قصائد غوته، وشيلر، وهايني وسواهم. وهكذا يقدم لنا شوبيرت بطريقة ما الحالة القصوى للخطر الذي يتعرض له كل خلاق كبير وأعني به حياة تلتهمها الأعمال والأحلام والأوهام. . . ومع ذلك فقلما نرى موسيقيين ابتداعيين «تجذّروا» في الموسيقا كما تجذر شوبيرت.

لانعثر لدى هذا الفنان العبقري على تلك النزعة القومية التي طبعت أعمال شوبان أو ليست. نحن هنا أمام فلاح بسيط - كان جده يعمل في الأرض - ببدانته الثقيلة، وطريقته في اللباس، وارتباكه الذي يدفعه إلى الخطأ حين يوجد في مجتمع لم يتعود عليه.

ومع ذلك نتساءل لماذا غالباً ما يعود موضوع السفر في أعمال هذا المبدع الذي عاش حياة خجلى ومحدودة ضمن هضاب الكروم والدوالي الفيينساوية؟ هذا مانعثر عليه في الكثير من ترانيمه ومن بينها «المسافر»، و«في أثناء السفر» و«الأنشودة الليلية للمسافر» و«المسافر إلى القمر» الخ. . .

ولايعني هذا التعبير السفر بالضبط وإنما الذهاب إلى مكان ما لايعرف المرء لماذا يسافر إليه، وبمعنى آخر السفر بلا هدف، الشرود- هذا النوع من أنواع الدافع الخفي الذي لايقاوم، هذا الدافع الترحلي الذي يستيقظ بسهولة قصوى في القلب الجرماني، السفر الذي يشبه إلى حد ما الهروب الداخلي لنفس أضناها حضور مزعج. . . وعلى هذا فإن المرء يتأثر بالمسيرة اللاطوعية، المفروضة، المتسمة بطابع وسيطي لكثير من صفحات الموسيقا الشوبيرتية. والواقع أن أعماله في جميع الأنواع التي تتطلب تفكيراً وبناء وجهداً واعياً على ديمومة طويلة، كالسمفونية والأوبرا بشكل خاص، تتسم بالنقص وحتى بالضعف. ولا يتميز شوبيرت حقاً إلا في الترنيمة أو الأغنية الشعبية، و هي مقطوعة قصيرة قيمتها قبل كل شيء بما تحويه من صفاء في الوحي، وطراوة في الانطباع أي بصفات التلقي والانفعال لدى الفنان.

يعتبر شوبيرت في تاريخ الموسيقا أول مؤلف تجرأ- ولكن هل تجرأ حقاً أم أنه تنازل ورفض؟- على أن يستسلم كلياً للعالم المضطرب الذي تسكنه «آلهة الأرض» وقوىً مجهولةٌ غامضة. ولايكفي أمام وضع شوبيرت أن نقول أن العمل يظل على هامش الحياة، إذ لم يتوقف العمل هنا عن استمداد غذائه من السقوط ذاته للحياة ورفض الفنان لها. وهكذا فمنذ البدء وجدَ العملُ ذاته، بحركته الأساسية، موجهاً نحو الموت. وما لحظات السعادة لدى فرانتس شوبيرت سوى ألاهيٍّ سرعان ما يغطيها الحنين والكآبة اللذان ينسجان القماشة الخلفية للترانيم وموسيقا الحجرة. أليس شوبيرت هو نفسه الذي حذرنا إذ يقول: «أن بدائعي الموسيقية هي بنات إدراكي

لألمي، والبدائع التي أنجبها ألمي هي أيضاً تلك التي يبدو أنها تجلب أكبر قدر من المتعة لمن يصغي إليها؟».

أقوال بعض الموسيقين والنقاد فيه

- قال عنه سيغريد: «كان في حياته الخاصة يعبر عن أفكاره بصعوبة قصوى حتى لقد كان من المستحيل عملياً إقامة حوار معه».

-وقال عنه فوغل، وهو أول من انشد ترانيمه: «تآليفه الموسيقية إلهية، بينما تأتي أحكامه في الموسيقا بالدرجة الثانية».

- وقال شومان: «كان لديه نبرات تصلح لاكثر الانفعالات رهافة، ولقد أعطى موسيقاه تكاثراً بمقدار مايمكن أن تكون عليه فِكَرُ البشر وإراداتُهم».

- وقال ليست: «كان أكثر الموسيقيين شاعرية منذ أن وجدت الموسيقا».

- وقال مارسيل شنايدر في كتابه عنه: «إن قلة الظاهر، وطلاقته في تغيير النبرات التي لامه عليها نقاد القرن التاسع عشر والتي نسبوها إلى الجهل، وجر آلته التناغمية المفعمة بالعذوبة والخصوصية والتي كان موريس رافيل شديد الاعجاب بها، وهذه العادة التي كان يملكها بالاشتراك مع موتسارت العظيم في خلق جو تميزه الحانه المرتوية، وغير المنتظرة، الحانه المحسوسة بشكل مسبق مع ذلك، وأخيراً هذا التوفير في الوسائل- كل ذلك يعطي ترانيمه الشعبية قدرتها على التعبير وفرادتها في الحسن والبهاء».

اا- تحليل بعض أعماله:

١- السنفونية غير المكتملة (١٨٢٢):

ليس لدينا أي أثر يفسر لنا لماذا بقيت هذه السنفونية الرائعة غير مكتملة. وقد ران على أذهان بعض الباحثين في القرن الماضي اعتقاد مؤداه أن موت الموسيقي هو السبب الأول والأخير في عدم اتمامها. ولكن هذه السنفونية- كما يتضح من تاريخ مخطوطها- نظمت عام ١٨٢٢ أي قبل وفاة

مؤلفها بستة أعوام. واكتفى شوبيرت آنذاك بتأليف الحركتين الأولى والثانية منها بدلاً من اتمامها إلى أربع حركات تتألف منها السنفونية عادة. ولم يفكر فيما بعد بالعودة إليها، وأغلب الظن أنه لم يكن راضياً عنها.

– المقطع الأول من هذه (السنفونية غير المكتملة) خفيف سريع Allegro يفتتح بلحن كئيب تعزفه النايات والمزامير ثم ينتقل اللحن إلى أوتار الكمان الجهير – الفيولونسيل أو التشيلّو – ليسترسل مؤثراً نفاذاً، يقاطعه هنا وهناك سكون فجائي، يتبعه انفجار رهيب غير منتظر.

– أما المقطع الثاني فمعتدل السرعة Andante، وهو تحفة عزيزة على قلوب الموسيقيين لجمالها الساذج، واتساقها الكامل. ويُستهل بمحادثة ناعمة بين الأصوات الصادحة المتعالية من آلات النفخ ومجموعة الآلات الوترية. وليس على السامع، غِبَّ ذلك، إلا أن يستسلم إلى هدهدة تأمل يتغلغل في أعماق النفس...

٢– الترانيم Lieder:

كان شوبيرت ينظم هذه الترانيم في فترات وجيزة كما ذكرنا، متأثراً بايحاء خارجي يسكب عليه من نفسه ويلونه بخياله. وكثيراً ما نقح فيها، وحذف منها، وأضاف إليها. ولبعضها شكل مقطعي أي أن في الترنيمة الواحدة مذهباً أو لازمة تتكرر هي ذاتها في نهاية كل مقطع من مقاطعها. وهذا النوع من التأليف بدائي عادي، إلا أن شوبيرت عرف كيف يضفي على بعض ترانيمه سحراً أو عاطفة يدعو إليها الموضوع، فسما بها إلى ذروة الفن والخلود، كما كان يتوسع في التعبير عن البعض الآخر في الحان متدرجة علوية تحيط بنواحي الفكرة وتجلوها صافية رائقة.

وفيما يلي نماذج من أشهر هذه الترانيم:

أ– مرغريت ذات المغزل:

استوحى شوبيرت آثار غوته الأدبية كما ذكرنا، فنفحها بروح جديدة، وسربلها بنور فني ساطع. ولاجرم أن الحانه كانت ركناً من أقوى الأركان التي قامت عليها شهرة مؤلف (فاوست) وعالميته. وتنطق هذه

الترنيمة- مرغريت ذات المغزل- في إطار من الأنغام الخفيفة الهادئة، عن أفكار غوته في قصيدته التي تحمل العنوان ذاته. ونستطيع أن نختصر موضوعها في كلمات ثلاث: «قلبي مثقل بالأسى»، فالألم يهيمن عليها في جو خريفي قاتم . . . وتكاد نلمس دوران دولاب المغزل في تتابع النغمات على البيان، وتنقلها بين الوتريات والنايات المرافقة.

ب- في البحر:

«كان البحر يتلألأ بعيداً تحت سيل آخر شعاع من أشعة النهار، وكنا جالسين جنباً إلى جنب، قرب كوخ الصياد . . . كنا جالسين، وحيدين، في سكوت وصمت . . .».

بيتان من قصيدة لغوته عرف شوبيرت كيف يعبر عنهما بمقطعين صغيرين. وظل يمد حول القصيدة آفاقاً منغمة حتى انتهى إلى الخاتمة: «يا لها من امرأة قاسية! لقد نفثت السمّ في دموعها الغاوية». فبعث في نفوسنا، بتحول بسيط في ايقاع الانغام، لوعة عميقة شافية. ذلك أن موسيقا هذه القطعة تنساق، منذ البدء، في تشنجات وتأوهات تجسم لنا تمزق النياط في القلوب وتقطعها، فتتكاثف بتكرارها ظلال الحزن التي تحيط بالعاشق المتألم.

جـ- الشبيه أو القرين:

يا للرؤيا الغريبة: «الليل تلفه غلائل الصمت، والشوارع قد امّحت . . . في هذا البيت كانت تسكن شقيقة روحي . . . ولقد غادرت المدينة منذ زمن طويل، ولكن منزلها ظل على عهدي وعهدها به . . . وأمام الباب يقف إنسان، وينظر، مثبتاً عينيه إلى علٍ . . . إنه يلوي يديه يائساً. يا للهول! إن وجهه، الذي يضيئه القمر، هو وجهي . . . أنا . . . أنت! يا شبيهي وياقريني! لماذا تسخر من حبي الذي سامني سوء العذاب في هذا المكان ذاته، طوال ليالي الماضي التي لاتعد ولاتحصى . . .».

هنا تتبدى لك عبقرية شوبيرت في أوجها وكما لها: أنغام ثقيلة تتباعد ضمن اصطحاب أو تناغم جلي، وتسلسل صادح يصل بك إلى الرؤيا المخيفة، يتبع ذلك كله صرخات رعب تتحدر صاخبة عنيفة متطاولة، ولاتلبث أن تتلاشى لتحل محلها أنغام متلاحقة مهموسة تغيب . . . شيئاً . . . فشيئاً . . . وتموت . . . بعيداً . . . بعيداً . . . »

القصيدة هي من نظم الشاعر الألماني الكبير هايني . وتعد هذه الترنيمة أثراً خالداً في الموسيقا الألمانية الابتداعية .

الهوامش

(١) أنطونيو ساليري: موسيقار ايطالي (١٧٥٠ - ١٨٢٥). مدير مسارح ڤيينا. مؤلف أوبرات منها (الدانائيد، ١٧٨٤). وله قداديس.

(٢) الترنيمة: لعل الكلمة العربية التي تقرب من تأدية معنى الـ Melodie أو Lied هي الترنيمة. وقد جاء في المعجم: رنم: طرب صوته، وغنى غناء حسناً بمصاحبة آلة موسيقية. وعودٌ رنُم: يترنم. والرُّنُم: المغنيات المجيدات.

وللترنيمة أو الميلودي عند الفرنجة حالتان: فهي اما الحان متابعة متناسقة تشكل جملة موسيقية لاطراب الأذن. وإما تأليف غنائي ترافقه آلة أو عدة آلات. وربما اصطبغت الميلودي بصبغة الأغاني الخفيفة أو العاطفية أو (المونولوج المسرحي). . . وفي هذه الحالة الثانية تعادلها باللغة الألمانية كلمة Lied .

(٣) آخر الموهيكان: رواية للكاتب الأمريكي جيمس فينيمور كوبر COOPER (١٧٨٩- ١٨٥١)، نشرت عام ١٨٢٦ . وتعتبر أفضل رواياته وأكثرها شعبية. تجري أحداثها في أثناء آخر حرب نشبت بأمريكا الشمالية بين فرنسا وانكلترا.

يطلب مونرو، وهو قائد حامية أحد الحصون المتقدمة على ضفاف البحيرة المقدسة، نجدة من حصن آخر يقع في الجانب الغربي من نهر الهدسون بعد أن هددت حصنه بالسقوط قوات القائد الفرنسي مونكالم. يتوجه إليه ١٥٠٠ رجل ترافقهم أليس وكورا ابنتاه باشراف الضابط هيوارد عاشق إحداهما وهي الصبية أليس.

يقود هندي أحمر اسمه ماغوا الضابط والفتاتين وبعض الرجال في طريق مختصر. إلا أن ماغوا، وهو زعيم قبيلة الهورون، يريد أن ينتقم من القائد مونرو الذي سبق له أن أهانه وجلده. وهكذا قاد هذه الفريق الصغير في طريق يترصدهم فيها الهنود الموالون للفرنسيين.

ينقذ أحد الصيادين واسمه «عين الصقر» بمساعدة صديقين له هنديين أحدهما «أونكاس» أو «آخر الموهيكان» هذا الفريق الانكليزي الصغير لأول مرة. ولكن الفريق ذاته يقع آخر الأمر في كمين وتأسره قبيلة الهورون. ولايلبث أن ينجو بمساعدة أصدقائه الثلاثة المذكورين أعلاه، وينجح في الوصول إلى الحصن الذي يحاصره الفرنسيون.

لحظة يجبر الحصن على الاستسلام يهرب منه الانكليز إلا أنهم يجدون انفسهم وجهاً لوجه مع جماعة من قبيلة الهورون أتت لذبحهم. ويقع البعض منهم أسرى وبينهم الفتاتان الحسناوان أليس وكورا. يجدُّ القائد مونرو وعين الصقر ورفقاؤه في البحث عن الفتاتين، ولكنهم يفشلون وتذهب مساعيهم ادراج الرياح. ويستولي ماغوا، زعيم قبيلة الهورون، على كورا كغنيمة حربية.

في هذه الأثناء، وبمساعدة قبيلة الديلاور، يتوصل الانكليز إلى قهر الهورون. ولكن ماغوا يقتل كورا وخطيبها أونكاس أو آخر الموهيكان قبل أن يموت بيد «عين الصقر». ويدفن العاشقان جنباً إلى جنب، «ويظل القائد مونرو يبكيهما على مر السنين، وعبور الشمس كل يوم فوق أشجار الصنوبر التي تظلل الضريحين».

وتعود أليس وخطيبها إلى بلاد «الوجوه الشاحبة» يرافقهما عين الصقر وأفراد من قبيلة الديلاور الوفية.

ومع أن أسلوب الكاتب كوبر غالباً ما يبدو سقيماً وصريحاً إلا أن غنى السرد وما يوقظه وصف المناطق الوحشية من أسر وجمال، كل ذلك يجعل من روايته (آخر الموهيكان) «رواية مغامرات» من النوع الاتباعي تشدنا إلى قراءتها وتستحوذ على اهتمامنا.

* * *

كتـاب الشـهر

موريـــــاك

ميخائيـل عيـد

عندما نعتقد أن الحق كله إلى جانبنا نكون على قدر كبير من البعد عن الصواب. ونكون أبعد ما نكون عن العلم حين نزعم أننا علميون مائة بالمئة. وقد تسبب الاندفاعات بشتى صنوفها تقدماً ملموساً في هذا الميدان أو ذلك؛ لكنها تحمل معها دائماً كثيراً من الانحراف وتوقع المندفعين في كثير من المهاوي.. يحدث هذا في كل جيل.. ولا ينجو جيل من مثل هذه المزالق.

---

* ميخائيل عيد: أديب وشاعر من سورية، يكتب الشعر والقصة، ويهتم بالترجمة، آخر أعماله: «غزالة النهار».

فرانسوا مورياك ابن جيل مندفع . . خبر الاندفاع وعانى من إساءات المندفعين . . خصوصاً اولئك الذين لمعت أسماؤهم وملأوا الساحة إلى حين.

كتاب «مورياك» لمؤلفه اندريه سياي ويحمل الرقم (١٢) من «سلسلة أعلام» التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق ترجمه إلى العربية زياد العودة. وهو مع الملحقات والفهرس في ٢٧٨ صفحة.

يبدأ الكتاب بعنوان (الطفولة والمراهقة ١٨٨٥-١٩٠٩) إذ ولد الكاتب في بوردو «وسيظل طوال حياته وفياً لمدينته التي ولد فيها، ولأراضيها التي تحيط بها، في منطقة غاسكونيا. ولاشك أنه ما من كاتب معاصر قد تركت أصوله أثراً عليه بقدر مورياك يتيم «الأب وفي وقت مبكر جداً (كان عمره عشرين شهراً)؛ فربته والدة كاثوليكية مؤمنة إيماناً عميقاً» وكان «الحنان الأسري الدافيء يجمع الأطفال الخمسة حول والدتهم، وكان التدين الصارم يسود أعمال حياتهم كافة». (ص٧) يقول عن نفسه «ولم يكن لي وجود إلا من خلال ارتباطي بجماعة معينة. كنت تلميذاً معاقباً لأنني أرفض اللعب بالالعاب الجماعية، ولأنني، برغم الانظمة أؤثر عليها الأحاديث الخاصة». وسيبقى مورياك «انسان» «الاخلاص القلق» (ص٨) وتصبح حياته «إنما هي حكاية الترجمات التي تجذبه من المسيح الى سيبيل، الإلهة الوثنية، ثم تعيده إلى المسيح، أو ترجعه من الله إلى المال، وهما السيدان اللذان لا يمكن أن نخدمهما معاً»(ص٩).

تحت عنوان «من أبحاث مورياك في بداياته (١٩٠٥-١٩٤٥) يتكلم المؤلف على (١) «ترددات المبتدئ؛ مؤلفاته التي تتناول سيرته الذاتية (١٩٠٩-١٩٢١)» فيشير إلى أن مورياك «دخل الأدب من خلال بداية لامعة، فأحد مؤلفاته الأولى، وهو ديوان أشعاره: «الأيدي المضمومة» قد قوبل بالترحاب» وقد وجه اليه استاذه باريّس رسالة قال له فيها «إن مستقبلك ممهد ومجيد» ويبدو أن «الهام الشاعر قد استنفد في ديوانه: «وداع المراهقة»». ولن «يستعاد هذا الالهام إلا بعد مضي زمن طويل» واتجه إلي الرواية لكن بداياته هنا «لاتخلو من الارتباك»(ص١١).

ثم يتكلم (٢) على «الأزمات الروحية وتفتح النضج -١٩٢٢- ١٩٤٥» ففي عام ١٩٢٢ يصدر كتابه «قبلة للأجذم» ويسطع نجمه «في حقل الأدب» (ص١٢) «وتؤكد نجاحه روايتا «نهر النار» (١٩٢٢) و«جينيتريكس» (١٩٢٣) أما في عام ١٩٢٥، فيحصل لقاء روايته «صحراء الحب» على أول أمجاده الرسمية، وهو جائزة الرواية التي تمنحها الاكاديمية. وثمة روائع أخرى لمورياك، من مثل «تيريز ديكيرو» (١٩٢٧) و«عقدة الأفاعي» (١٩٣٢) و«سر فرونتناك» (١٩٣٣)» وتأكدت هذه النجاحات وغيرها «بنجاحه في فن أدبي جديد بالنسبة اليه وهو: المسرح» (ص١٣) كما يكشف عن «ناقد لامع في مؤلفاته عن: راسين، وباسكال، وبروست. بل هو، فضلاً عن ذلك، كاتب مذكرات، من خلال «يومياته» و«بداية حياة»(١٩٣٢) وهو مفكر كاثوليكي» (ص١٤) وهو يضفي «على كل أعماله نبرة خاصة به، هي نبرة «الشهادة» المتصفة باكبر طابع شخصي ممكن، وهي شهادة على زمنه وعلى ذاته» وقد خاض «تجربة الشك، والشعور بالتخلي الرباني عن الانسان» (ص١٥). «إن صدق عذابه الداخلي لا يمكن أن يكون مجالاً للشك، بيد أن الفنان في شخص مورياك، قد عرف كيف يستخلص من هذا القلق جمالاً قاتماً» (ص١٦)

العنوان الثالث في الكتاب هو «احتجاب مورياك والدرجة الوجودية- (١٩٤٥-١٩٥٢)».. فقد دافع مورياك بعد الحرب «ضد بعض ضروب الشطط في اعمال التطهير» وتفتر حماسة الجمهور لأعماله «فيتواري مورياك» (ص١٧) «ويبدو أن ثلاثة أسباب قد أدت إلى زوال تعاطف الجمهور مع مورياك وهي: ظهور تقنيات ثورية، ودرجة الفلسفة الوجودية، وصعود جيل جديد» (ص١٨) وقد هاجمه سارتر الذي «كان مستنداً إلى حقائقه العقائدية الجامدة» والذي كان «يطعن كل تفسير للعالم غير تفسيره»(١٩).

القسم الرابع من سيرة مورياك عنوانه «شيخوخة نظرة (١٩٥٢-١٩٧٠)».. ففي عام ١٩٥٢ يمنح مورياك جائزة نوبل للأدب.. «وقد كسب تقدير الجمهور الشمالي الأنجلو-سكسوني منذ سنوات» وقد حررته الجائزة «من بعض القيود التي كانت تضايقه حتى ذلك الحين» (ص٢١) وقد «منحت الشيخ عنفوانياً شبابياً،

وحيوية جديدة بتلميذ ثانوي» ويترافع مورياك «من أجل الغاء استعمار الهند الصينية والجزائر الغاء جريئاً وأريحياً» (ص٢٢) وبعد أن تجاوز الثمانين كان «يجد جمهوراً له من جديد، وأخذت ادانة جان بول سارتر القاسية له تظهر مدعاة للسخرية إلى حد كاف، بعد مرور ثلاثين عاماً عليها» وإذ بلغ أعلى الدرجات «في ميدان الأدب» جاء الموت «في الأول من ايلول لعام ١٩٧٠» (ص٢٣)

الفصل الثاني. . عنوانه العام «مورياك المبدع» وثمة عنوان أول هو «فرانسوا مورياك روائياً» فشهرته تأتي «خصوصاً من رواياته» وكان «مخلصاً للفن الروائي بصورة لافتة للنظر، باستثناء بعض الانقطاعات» وتستهل «قبلة للاجذم» «دائرة روايات مرحلة النضج» (ص٢٧)

يلخص المؤلف «قبلة للاجذم» باقتضاب ليقف عند «مركز الاهتمام» فهي تعتبر «مثالا نموذجياً على ماسميناه «بالرواية المأساة» لدى مورياك» وهنا نلاحظ «أن الانزلاقات من الجسدي إلى المعنوي هي انزلاقات غير محسوسة» (ص٣٠) «بيد أن هذه الرواية تعتبر هجاء» فالبرجوازي لا «يزوج شخصين هما جان ونويمي، بل اسرتين، ووضعين اجتماعيين». (ص٣١-٣٢). فهنا حسناء عذراء تزف الى صرصار. . فما الذي سيفعله «بهذا الجسد؟» (ص٣٢). . لكن الا تعتبر «تلك الرؤية هي أيضاً رؤية بورجوازية عصرنا؟ فانانية الذكر أنانية أبدية». . ويصير كل من الزوجين «ضحية للزوج الآخر، وجلاداً له في هذا الزواج المشؤوم، ودون أن يكون قد قصد ذلك» (ص٣٣).

وترتبط «جينيتريكس» (١٩٢٣) بروايات مرحلة النضج الأخرى. . وسنجد فيها «ذكريات شخصية للمؤلف، إلا انها ذكريات قد جرى تبديل أماكنها (ص٣٥) ووضوح هذه الرواية يتدعم «بكثافة درامية كبيرة، لأن الموضوع الأساسي للكتاب يظل مجابهة كائنين أحدهما جينيتريكس، يمارس استبداداً أمومياً، فيما يحاول الآخر أن يتمرد على هذا الاستبداد، من غير طائل» (ص٣٦).

ويتكلم المؤلف على كتاب «مصائر». . وابطاله المرتبطين بذكريات محددة، «أو أنهم مستمدون من ذاته الخاصة» (ص٣٧) ثم يلخص الرواية ليصل الى رواية

(صحراء الحب)، (١٩٢٥) التي تنتمي «إلى مجموعة روايات النضج» (ص٣٩) ويلخصها بايجاز ثم يلفت نظرنا إلى «مراكز الاهتمام: موضوع العزلة واستحالة التواصل بين الكائنات البشرية» (ص٤٣) «شعرت أنها قد خيبت ظنه، وأنه كان يتعين عليها أن تنتظره، وأن تدعه يتكلم» (ص٤٤). «ولكن الأوان قد فات. فقد انقضت ساعة البوح، والحنان» والموضوع الثاني للرواية هو «فظاعة أن يشيخ المرء وأن يحب» (ص٤٥)

إن «صحراء الحب» هي «قصة مصير معين، هو مصير ماريا كروس العشيقة التي ينفق عليها» (ص٤٦). وهي «كائن واقعي وصادر عن حلم المؤلف في آن واحد، ومن هنا تأتي صفتها المركبة...» (ص٤٧) وهي تبتهج بفكرة الخطيئة وفي الوقت نفسه ترفض ارتكابها... ومن بين سماتها «العزلة» «فأنا بلا زوج، وليس لي أطفال، ولا أصدقاء» (ص٤٨) والصفحات الأولى من الرواية تشبه «افتتاحية سيفونية، فالموسيقا ناعمة ومؤلمة في آن واحد..» والصفحات الأخيرة فيها «تعيدنا إلى الحاضر؛ ففي عزلة تلك المصائر التي دمرها الهوى، يبقى أمر واحد بائس موضع يقين، هو أمر العائلة التي حمت الدكتور كوريج من أسوأ ما في ذاته».

وتشكل «الملائكة السود» و «ما كان مفقوداً» و «عقدة الأفاعي» مجموعة روائية «يخصص لها فرانسوا مورياك مكاناً منفرداً في مؤلفاته» وهي «تسجل في احدى اكثر الفترات اضطراباً في حياة فرانسوا مورياك.. إن سنتي ١٩٢٨-١٩٢٩، تحددان الذروة التي وصلت اليها أزمة مورياك الدينية» (ص٥١). «إن ايرين دو بلينوج في رواية «ما كان مفقوداً» ولويس في «عقدة الأفاعي» هما في عداد «تلك النفوس النبيلة المتلهفة والتي، من خلال بحثها عن الله، تصطدم بالإله المزيف، إله محيطهم البرجوازي» (ص٥٢)

ويوجز لنا المؤلف «عقدة الأفاعي» (١٩٣٢) ثم يشير الى «مراكز الاهتمام: ملكة الاسلوب: الفكاهة السوداء» ويؤكد أن الرواية «إضافة الى «تيريز ديكيرو» هي أشهر رواية من روايات فرانسوا مورياك». «فالبطل يبدي فيها ضد عائلته الدنيئة حمية مفعمة بالجذل، ونوعاً من الشراسة المرحة التي تضفي على الكتاب ايقاعاً

متفرداً، ولعل تقعر الأسلوب المورياكي يعثر في هذا الايقاع على أفضل مكتشفاته، في المواضع التي تتصف بفكاهة سوداء لا تخشى من أن تقارب الفظاعة» (ص٥٥).
ثم يبرز قوله «عقدة الأفاعي: نقد لاذع للريف، والعائلة»، «صاحبي الرأي» (ص٥٧) و«عقدة الافاعي» «التي هي تصوير للطبائع عنيف، وانفعالي لا يمكن تصورها في مكان آخر غير الريف، الا فيما ندر، فالريف «يجبرنا على أن نعيش بأعمق ما يكون بين بشر ملامحهم جليلة، وهو يزودنا بنماذج.» (ص٥٨) ويصبح نقد مورياك أقسى حين «يحمل على المراءاة الدينية عند اسرة فوندوديج، وعلى تمسك قلوبهم بالشكليات وعلى جفاف هذه القلوب التي تتناسى أن البر مرادف للمحبة» (ص٦٠) وقبل نصف قرن من مدرسة الرواية الجديدة، وقبل أفلام بيرغمان، كان فرانسوا مورياك يعبر بقوة عن شقاء التوحد الانساني. ولكن بطل مورياك، على عكس أبطال كامو، وسارتر، ومرغريت دورا، يكتشف نوراً في نهاية معاناته المتوحدة.» (ص٦٤)

صدرت رواية «تيريز ديكيرو» عام ١٩٢٧ وصدرت «نهاية الليل» عام ١٩٣٥ وتشكلان «مجموعة تستحضر مصير تلك البطلة التي غدت أشهر البطلات المورياكيات» (ص٦٥) وتضاف اليهما «مجموعة قصص «غطسات» التي نشرت عام ١٩٣٨.. ويرى المؤلف أن سلسلة تيريز ديكيرو «تعود في أصلها إلى ذكريات منقولة من مكانها تقريباً» (ص٦٦). وكان مورياك قد وضع خطوط «تيريز ديكيرو» الإجمالية «في نص موجز بعنوان: «الضمير، غريزة إلهية» «لقد أغنى الروائي قصته، وأعطى الظروف طابعاً مؤثراً، وأكمل إطار منطقة ليلاند وجوّها، وبعث فنياً عزلة مناطق ريفية بعيدة لكن هيكل قصته كان جاهزاً». ويشير المؤلف الى صدى «قضية فافر-بول» في الرواية، وتتعلق بامرأة «متزوجة متهمة بجريمة عاطفية مزدوجة ضد عشيقها والمرأة التي تزاحمها.» (ص٦٨).. وكان لهذه كما كان لتيريز «طفولة بريئة، وحياة لائقة رصينة بصورة كاملة، قبل أن يتغلغل فيها الهوى» وهي مثل تيريز ترفض «ألوان الامتثالية الاجتماعية، والنفاق البرجوازي.».. اذ «تخنق عدالة البشر العدالة الحقيقية» (ص٦٩) «إن اكثر الأمور فظاعة في العالم هو العدالة

المعزولة عن الرأفة» وتعتبر مجموعة «تيريز ديكيرو» «مفتاح العقد» في كل مؤلفات موريـاك. (ص٧٠) إذ قد ولدت «في الاضطراب الكبير الذي أصاب موريـاك عام ١٩٢٧، وأثناء ازمة روحية مرّ بها» (ص٧١)

«إن تيريز، شأنها شأن بطل «الملائكة السود» وشأن بطل «عقدة الأفاعي» هي وحش مثقل بالجرائم، ولكنه يكفر عن جرائمه، ويكتشف النور، في ختام حياته.» (ص٧٢)

ويلخص المؤلف «تيريز ديكيرو» فتيريز كانت ترغب في الزواج من برنار لأن «الألفي هكتار من الأرض التي كان يمتلكها لم تبقها غير مكترثة «فلقد كانت الملكية في دمها دائماً»»، ثم أخذت «تصبح فعلاً غير قادرة على تحمل الحياة (..) ولم يحدث بين تيريز وبرنار وأسرته مشاحنة أو سوء تفاهم: (..) «فقد كانوا يعطون الكلمات معنى مختلفاً» (ص٧٣)

ويؤكد المؤلف: سنقع في هذه القصة على عدد من الوسائل الفنية الخاصة بموريـاك»، ومن بينها البراعة في التأليف» (ص٧٥) وتقترن «كثافة البيئة ببراعة تأليف الرواية ودقتها الصارمة» فهي «تبرز على اطار محروم من الخصب، ومعزول، اطار من الرمال، والاراضي البائرة، واشجار الصنوبر النحيلة» (ص٧٧) وكانت «تيريز تنتظر شيئاً لا تعرفه من تلك السماء التي لا تتبدل» و«طفولة تيريز: من الثلج الى منبع النهر الاكثر اتساخاً، تلك هي مفارقة ذلك المصير» (ص٧٨) «إنه عذاب صرف لم يك يغير منه أي ندم، فالالام والأفراح كانت تولد من اكثر المسرات براءة.» «إن طهارة تيريز وسعادتها سوف تبهتان بسبب زواجها» «إن زوجها فظ وأناني ويعيد عن اللطافة» وأصبحت «الزوجة المحبطة مكرهة على الأكاذيب» (ص٧٩).. «أما اللقاءات مع الفتى الذي شغفت به آنا فقد جعلت تيريز تكتشف آفاقاً ذهنية تتجاوز إلى حد كبير آفاق محيطها.».. «ألم يكن قد قال لها إنه يحس في كل كلماتها جوعاً وعطشاً للصدق، وإنها، هنا، في أجولوز «محكومة بالكذب حتى الموت.» (ص٨٠) واذا كان الفهم هو المحبة، فلكي «نفهم تيريز ديكيرو، مطلوب منا أن نحبها» (ص٨٢)

ويقف المؤلف وقفة قصيرة مع «تيريز عند الطبيب» وهي «قصة مؤثرة» في عشرين صفحة . . تظهر فيها الوجوه وتختفي من «خلال ضوء كبريتي» في وسط «المنغمسين في الملذات، والمدمنين على المخدرات، وحتى الكائنات الفاسدة» (ص٨٤) ويوجز المؤلف فيختصر رأيه إلى القول: «مورياك ميتافيزيقي يعمل في الملموس» فالشيطان «بالنسبة لبطلته، يتجسد، ويتخذ وجه كائن محبوب ومجرم.» وتيريز «الخاطئة، والممزقة بين الله والشيطان، هي أفضل من الطبيب الممارس، المعجب بنفسه والصلف، والذي لم يعرف القلق الروحي قط، ولم يبحث فيما وراء الظواهر» (ص٨٥). . . و«تيريز في الفندق» هي أيضاً «غوص» جديد في مصير تيريز» . . البطلة هنا «تمارس مع نفسها صدقاً مدهشاً، ويتخذ صوتها كل ألوان التبدل، فينتقل من الصلف الاستفزازي إلى التواضع المؤثر.» (ص٨٦) «أنا المخلوقة الاكثر تشرداً في العالم والاكثر تعرضاً للهجر. .» (ص٨٧) لقد «انتهى كل شيء بالنسبة لي قبل أن يبدأ»، «وأنا المرذولة المسكينة من الطبيعة بأكملها، كنت اختبىء عند الصباح، وأهرب من النور» (ص٨٨)

في «نهاية الليل» تكتشف تيريز «عزلة أخرى، هي عزلة العاصمة» (ص٨٩) وتكتمل صورتها وتظهر «كائناً غنياً بالنزعات المتناقضة اكثر من أي وقت مضى.» (ص٩). . وإننا «لنجد لدى مورياك، كما هي الحال عند دوستو يفسكي، وحدة حقيقية، وتفككاً ظاهرياً لمخلوقاته تخترقهما وتمزقهما عواصف الأهواء، ونفحة الضمير، والتوق إلى مطلق ما.» (ص٩٤). . وما انفكت «الوجودية وخلفاؤها يهاجمون بعنف مواقع مورياك.»

وتشغل «سرفرونتناك» التي صدرت عام ١٩٣٣ مكاناً منفرداً بين روايات فرانسوا مورياك باعتبار أن السيرة الذاتية تلعب فيها دوراً أكبر مما هو عليه في موضع آخر. ويقول لنا المؤلف: «إنها فصل من ذكرياتي، وكل ما فيها حقيقي.» (ص٩٧) وهي تقدم «التصوير الأكمل للأسرة، في اطار مؤلفات مورياك» (ص١٠٠) ونلحظ تعقد «رواية العائلة هذه. إن كائنات شديدة التميز في فرديتها تتجابه فيها. ولكنها «متضامنة ومطبوعة بعلامة واحدة» مهما تكن درجة اختلافها» . . «إن الخلية

الأسرية تتجاوز الحتميات البيولوجية، والنفسية والاقتصادية، والاجتماعية. إنها «من نوع الحقيقة المتعالية» (ص١٠٣)

«إن إيف فرو نتناك، اليافع صاحب العبقرية، يبقى من نواح معينة، شبيهاً بجمهور الصبيان الذين هم في مثل عمره، والقصة التي هو بطلها هي قصة تجاربه: إنها رواية تعلم.»

وهو «ممزق بين احتقار الذات، والكبرياء المجنونة» وقلبه مؤهل «للشغف وللألم»، «إن إيف هو جلاد نفسه، وجلاد الآخرين في الحب» غير انه «لايكتشف عالم المشاعر فحسب، بل يكتشف المجتمع». . «إن هذا المجتمع، الشديد التألق هو مجتمع اللذة الجسدية والغرور. إن الأهواء المتربصة تحتجب خلف قناع مطمئن هو: «البحث عن الفتوة الرائعة». وأخيرا، فإن هذا المجتمع الباريسي «مقتلع من جذوره»، ومجرد من أي ارتباط بالأرض المزروعة، والأسرة والجنس البشري.» (ص١٠٦-١٠٧)

«إن مورياك معجب بكوكتو، ولكنه يرثي له «لأنه يشكل قدوة لرجال الصالونات» وهو يشير في ملاحظة قاسية: «حين أعيد قراءة رامبو، اكتشف أن كل هؤلاء الأطفال المثيرين للشفقة، أطفال ما بعد الحرب، ليسوا سوى عملته النحاسية.» (ص١٠٨)

نشرت رواية مورياك «دروب البحر» عام ١٩٣٩ وهي «تندرج ضمن كتلة روايات اليفاعة..» (ص١٠٩) وهي «تستحضر انهيار عائلة بوردولية كبيرة، والنتائج الاخلاقية لهذا الانهيار».. اما «المرائية» فيعتبرها من أفضل كتبه.. وهي تتوازن مع روايته الحمل «من خلال تصوير اليافعين» (ص١١٠) و«المرائية» تمزج بين عدة حبكات» تسيطر عليها شخصية «بريجيت بيان التي تسعى إلى الهيمنة على النفوس بتحكم مستبد» (ص١١١) وفي حين تدّعي أنها «تتجنب المأساة، فهي تخلق ظروف المأساة ذاتها من جراء كبريائها وقسوة قلبها، فينشأ في أسرتها ذاتها جو من عدم الثقة ثم تنشأ الكراهية.» «إن إرادة السيطرة لديها تتضاعف «بطبيعتها المندفعة» التي قسمتها لها السماء» (ص١١٢) ثم «يأتي النفاق ليضاف الى الكبرياء،

من خلال الدين الخاص جداً والذي فصلته بريجيت بيان على مقاسها. إن المرائية تلعب أمام الآخرين، وأمام نفسها مهزلة كاملة للمشاعر الجميلة،» (ص١١٣)

(«لا ينبغي لنا أن نفعل ما نريد، بل ما يشاء الله». إن هذه العبارة الوعرة التي تقولها بريجيت بيان تخفي رفضها اللا انساني الذي تواجه به طلبات المعونات المالية التي يتقدم بها اليها أحد محمييها، وهي عبارة تحدد دينها الصوري والعاري من المحبة.» (ص١١٤) وهي كائن «مركب، يخضع لوساوس يصعب على منطقه ومبادئه أن يكتبها غالباً» ومع ذلك فهي تدرك في نهاية الرواية أن «ليس المهم أن نستحق الثواب، بل أن نحب.» (ص١١٥)

ويقدم المؤلف «موجز «الحمل»» ويحكي حكاية كتابتها، وكيف رفض مدير المجلة التي كتبت لها الرواية صيغتها الأولى وكيف امتثل مورياك لهذا الحكم «وثابر على اعادة كتابة روايته «بأقصى حرص لديه على افكارها، متخلياً عن أي تأثير يمكن ان تحمله» وفق تعبير مورياك نفسه. (ص١١٨) ونص «الحمل» الذي وصل الينا «لم يصدم على نحو أقل أولئك الذين يسميهم مورياك «المرائين، سواء كانوا مؤمنين أو غير مؤمنين.» (ص١١٩). أما الحمل «فمحبته لا تنتمي إلى هذا العالم». «لم يبحث في هذه الحياة إلا عن التضحية، والجود بالنفس.» (ص١٢٠)

بعد خمس عشرة سنة من صدور «الحمل» تصدر «يافع الأيام الخوالي» عام ١٩٦٩ «وقد بين الاستقبال الايجابي، استقبال النقد للرواية أن الكاتب العجوز قد استعاد جزءاً كبيراً من نفوذه الغابر..» (ص١٢١) «إن مؤلف «يافع الأيام الخوالي» يروي لنا الحياة التي حلم بها، اكثر مما يروي الحياة التي عاشها.» (ص١٢٢) وقد دهش «معظم النقاد للجوانب السيرية الذاتية في هذا المؤلف.» كما انها أدهشت «النقاد بتجديدات صنعها. ويبدو أن مورياك قد أراد أن يرد على بعض المآخذ التي وجهت اليه» (ص١٢٥) ومعروف أن سارتر كان قد اعتبر شخصياتها «واقعة تحت سيطرة المؤلف، وخاضعة لحكمه من فوق.» (ص١٢٦) «إن الشعور بتعقد الكائنات تعقداً يستعصي على التفسير يتضاعف بعامل آخر هو: الزمن» فهو ينقضي «ويجر الكائنات إلى المرض، والانحدار، والموت.» (ص١٢٨) ثم إن رواية «يافع الأيام

الخوالي» هي رواية ميتافيزيقية، ولو لم تكن تصب «في رؤية «ميتافيزيقية» للكون، لما كانت تستحق أن تنتمي إلى سلالة الروايات المورياكية الكبرى.» (ص١٢٩) والشكل في هذه الرواية «متوافق توافقاً بارعاً مع المحتوى.» (ص١٣١)

على الصفحة (١٣٣) من الكتاب يطالعنا عنوان «فرانسوا مورياك كاتباً مسرحياً.»... وبعد أن يقدم المؤلف موجزاً لمسرحية «اسموريه» (١٩٣٧) يلفت نظرنا إلى «مراكز الاهتمام» فيها.. «لعل أول مسرحية يكتبها فرانسوا مورياك تدين بجزء من نجاحها إلى نصائح إدوار بورديه الحكيمة».. وهي مسرحية «جيدة البناء، وتستجيب لقواعد التأليف المسرحي الاكثر تقليدية» (ص١٣٦) ثم يتكلم على «الإطار(أو الديكور)» وعلى «الجو المعنوي: صراع الطبيعة والنعمة» فالسماء النارية «تلقي الى البشر نداء مزدوجاً متناقضاً: نداء الطهارة والأهواء، ونداء النعمة الالهية والخطيئة» (ص١٣٧)

وتهيمن على «مسرحية «أسمورية» شخصية مقتدرة، وهي شخصية السيد كوتور: وغالباً ما جرت مقارنتها بشخصية تارتوف عند موليير. والحقيقة أننا نجد لدى هذين الكائنين إرادة السيطرة نفسها، واشتهاء اللذات الحسية نفسه، ونفس الانحراف عن الدين الذي يوضع في خدمة المصالح الشخصية.» لكن تارتوف «صعلوك لانعرف عن أصله شيئاً، في حين أن السيد كوتور له موقع اجتماعي معين» (ص١٣٨) وهما متعارضان حتى «من حيث الشكل الجسدي» واذا ما «استخدمنا اللغة السائدة في علم الطباع نقول إن تارتوف شخصية منبسطة، والسيد كوتور شخصية انطوائية» والاختلاف الاساسي بينهما «يرجع إلى المقاصد المتميزة التي كان يرمي اليها كل من موليير ومورياك، فالأول منهما قد قدم هجاء للدجالين الذين يتخذون قناع التقى المزيف لكي يستولوا على ممتلكات العائلات. وأرادالآخر منهما أن «يصف» تشوه الإرشاد الضميري الذي يؤدي بالبعض إلى استغلال نفوذهم على النفوس. إن وجهة نظر موليير تنطلق من إلهام علماني، ووجهة نظر مورياك من إلهام ديني» (ص١٣٩-١٤٠)

إن التباين بين «اسمورية» و«المحرمون من الحب» (١٩٤٥) مثير للدهشة

«حين جعلت الحديث يجري في وسْط برجوازي فرنسي، حوالي عام ١٩٣٥، وحين تخليت عن المناخ الشعري، مناخ الميثولوجيا، كنت أريد أن أثبت لنقادي، وأن أثبت لنفسي أن شخصياتي موجودة بذاتها، وأن لديها ما يكفي من العمق لكي تستغني عن كل ما يغمرها به روائي معين، وان الشعر ليس، إن صح القول، إلا ما ينبعث عن المشاعر التي تتملك هذه الشخصيات.» (ص١٤٢-١٤٣)

ويلخص المؤلف المسرحية ثم يصفها بأنها «مسرحية ذات بساطة وصدق تقليديين.» (ص١٤٤) لكن «نزعة مورياك التقليدية في «المحرومون من الحب» هي نزعة ضمنية تماماً. وهي لا تتمثل في تطبيق وصفات معينة، بل في البحث عن امكانية وقوع حدث معين، وعن الطابع الحقيقي للشخصيات.» (ص١٤٦) ثم يتكلم على «الحقيقة النفسية للشخصيات» ليصل إلى الكلام على أسلوب مورياك الذي يرى انه «ينبغي أن تتكلم الشخصيات لغة الحديث» وهو يحاول «أن يجمع على مثال راسين، بين بساطة اللغة وملاءمتها.» (ص١٥١) والبساطة والملاءمة «والواقع والشعر تتشكل من خلال توازن صحيح.»

وكانت «عبور الشرير» إخفاقاً، ولم تلاق «النار على الأرض» سوى استقبال فاتر» (ص١٥٣)...

ويتكلم المؤلف على «فرانسوا مورياك شاعراً» باقتضاب: «إن مؤلفات فرانسوا مورياك الشعرية مجهولة إلى حد كبير. ومع ذلك، فلا يمكن التقليل من أهميتها في اطار مجمل ابداعه.» (ص١٥٥) وأعماله هي «الأيدي المضمومة» يليه كتابه «عواصف» (١٩٢٥) ثم «دماء أتيس» (١٩٤٠) و«دماء أتيس» مرتبطة ارتباطاً ضمنياً «بحياة فرانسوا موريالك العميقة، وتشغل مكاناً رئيسياً في مؤلفاته، فذكريات الخرافة القديمة تغذي القصيدة.» (ص١٥٧) وقد كبح هنا «نزعته الرومانسية التي حملها في شبابه» (ص١٥٨)

عنوان القسم الثالث هو «فكر موريالك ونشاطه» ويبدأ المؤلف بالكلام على «موريالك: الناقد الأدبي» وها هوذا يعلن «فحين أتحدث عن كتاب آخرين، لا أكف في الواقع عن تفحص نفسي» (١٦٣)

ومورياك يحيي في «شخص باسكال الكائن المفعم بالحماس» و«المناظر الرهيب، وخصم الاخلاق المتهاونة، أخلاق اليسوعيين.» (١٦٤) وهو يرى مثله بأننا «لايمكن أن نحس بالله إلا بقلبنا» وليس بعقلنا.» وقد تناول مجدداً «الموضوعات الباسكالية، موضوعات الشر والخطيئة، وشقاء الانسان الذي لا إله له.». . أما نقاط التقارب بين مورياك وراسين فهي «أقوى أيضاً مما قلناه.» (ص١٦٥) وقد أحس بمأساة راسين «ككاتب كاثوليكي، لأنه قد عاش هذه المأساة بكاملها. وفي الحالتين نجد «حساسية جنونية» تقود القلوب التي هي من هذا النوع إلى محبة الله والعالم في آن واحد.»: ويمضي مورياك بعيداً في «استقصائه لحياة راسين، ولايخشى أن ينزع الهالة عن نموذجه الشهير» (ص١٦٦) «إن راسين قد راهن بصورة لاشعورية جزئياً، على الزمن، وعلى الأبدية، وعلى الأدب، وعلى الله.» إنه انسان «يتأثر بالأهواء البشرية، في نفس الوقت الذي يحس فيه بنداء ربه» (ص١٦٨)

لكن مورياك لم يكرس مؤلفاته النقدية «للكتاب الذين ينتمون إلى أسرته الفكرية وحدهم، فهو يحدد نفسه أيضاً بالنسبة إلى خصومه، ويؤكد ذاته من خلال معارضتهم.» (ص١٦٩)

«إن المأخذ الكبير الذي يأخذه فرانسوا مورياك على جان-جاك روسو يعبر عنه بهذه الكلمات: «فساد الحس الداخلي» وروسو «لم يهدم الوعي، بل أفسده. لقد وجهه إلى الكذب والزيف. .» (ص١٧٠) ثم يورد الأدلة على «تزييفات جان-جاك، وسفسطاته» ثم يصرخ: «أمن الممكن أن يبالغ المرء في الرياء إلى تلك الدرجة!» «إنه يطعن على الدجل الذي يتخلل مؤلفات روسو كلها» ومع ذلك كان يقر «بان هذا الدجال كان ساحراً وموهبته تغير صورة كل شيء-حتى القصص الأكثر إثارة للشبهة، والأشد قباحة» (ص١٧١)

ويتبين مورياك «اتجاهاً شديد الوضوح للرواية في عصره وهو: الاتجاه الذي يتخذ دوستويفسكي مرجعاً له، ويتعارض مع الرواية التي تتحدر من بلزاك، فبطل بلزاك متماسك دوماً، وكافة أفعاله يفسرها هوى يسيطر عليه، وهو في معظم

الأوقات، يرمي إلى تجسيد نموذج عام مجرد، كالبخيل أو الطماع أو المرابي. أما بطل دوستويفسكي، فهو على العكس من ذلك، غير منطقي، ومتناقض. إنه مخلوق من اللحم والدم، ومثقل بتأثيرات الوراثة، والنقائص، وقادر على أن يفعل أحسن الأمور وأسوأها، وأن يقوم بما هو سام وما هو قذر.» (ص١٧٢)

وإنها لجرأة أن يطالب عام ١٩٢٨، وفي فرنسا، مع هيمنة بلزاك على الرواية الفرنسية، «بحصة دوستويفسكي-الحصة الملكية في الرواية» (ص١٧٣)

في «الروائي وشخصياته» يتناول مشكلات الابداع «بدقة فنية اكبر.» ومورياك «يشبه الكتاب بالعصافير السارقة التي تستولي على كل ما يلمع لكي تخبئه داخل عشها، فالخيالات التي نلمحها، والوجوه، والأقوال، والحكايات هي الكنوز التي يتزود بها الفنان، منذ الطفولة، لكي يصنع منها المؤلفات المقبلة،» ويلح مورياك «على «قدرة» الفن الروائي «الهائلة على تغيير الصورة وعلى التضخيم الذي هو أساسي.» (ص١٧٤) «إن الشخصيات الروائية تشكل جماعة بشرية، ولكنها ليست جماعة بشرية بقضها وقضيضها، وإنما هي صورة عنها(..) متفننة اسلوبياً.» (ص١٧٥) ومحبة الروائي «لشخصياته الاكثر بؤساً تضفي عليها طابعاً انسانياً هو انعكاس لإنسانية المؤلف.» (ص١٧٦)

إن العنصر «السيري» موجود في بعض رواياته وفي غيرها.. وتنتمي «إلى هذا الفن «اليوميات» والمؤلف الذي كرسه لدوغول.. وقد سارت اعترافات مورياك «من السيرة الذاتية إلى «اليوميات الخاصة جزئياً» وصولاً إلى المذكرات، وكانت أثناء ذلك تتنوع وتتعمق.»

إن سيرته الذاتية تزودنا «ببعض المفاتيح» المتعلقة بطباع الانسان الذي سيصحبه مورياك» ونعرف جو التدين الذي تربى فيه ونعرف «تعلقه الشديد بوالدته، وعدم قدرته على العيش بعيداً عنها، وكآبته العميقة أيضاً.» (ص١٨١) «إن تفكير مورياك الذاتي عن نفسه يتسع، ويغتني بانعكاسات الواقع الراهن العديدة جداً عليه، سواء كان هذا الواقع أدبياً، أم فنياً، أم سياسياً، أم مستمداً من حوادث عادية بكل بساطة.» «إن تنوع الموضوع والنبرة باهر.» (ص١٨٣) إن ما

يبقى مورياك يشجبه طيلة حياته هو «اغفال التشدد الروحي باسم «المسيحية السياسية»، وهو الانتهازية، أو الرياء لدى بعض أصحاب المقامات العالية في الكنيسة والذين اتحدوا مع الديكتاتورية الفرانكوية أو الفاشية الملحدة- هو «التحالف الرسمي بين الكنيسة والمال.» «ولا ينبغي أن نغفل الصفات الاخلاقية، صفات التجرد، والنبل، والشجاعة التي طبعت نشاطه في الظروف الصعبة وحتى الخطيرة، وهذه قيم لا يمكن للزمن أن يحط من شأنها.» ويذكر المؤلف بموقف مورياك ابان «مسألتي المغرب والجزائر» (ص١٨٥) ثم يذكر بأن استقلاله «قد اتضح أيضاً بالنسبة إلى اليسار، مثلما اتضح بالنسبة الى اليمين.» (ص١٨٧) وقد ناضل «من أجل الغاء الاستعمار في الجزائر، ومن أجل اصلاح الدولة الفرنسية. وكان من الحتمي ان يلتقي فكره ونشاطه فكر ونشاط دوغول..» (ص١٨٨) «أما ديغول، حسب رأي موريك، فقد خضع لضرورة مختلفة، ولمصلحة الأمة، وليس لمصلحتها الدنيئة. وإنما لمجدها بالمعنى الذي يفهمه القرن السابع عشر، أي لشرفها، ولما يسميه ديغول عظمتها.» (ص١٨٩) وإلى جانب روابط التقارب الفكري «التي كانت بينه وبين ديغول كان يكن له إعجاباً حقيقياً» (ص١٩٠)

«غير أنه قد يكون تشويهاً لفكر موريك ككاتب وقائع أن تتخيله دائماً على ذرى التفكير السياسي، فهذا الصحافي يحب التسليات من كل نوع، وهو ينساق أحياناً لقريحة فولتيرية الطابع، ولعله يدين بها لأسلافه من جهة أبيه..» (١٩٢) «إن التنغج لدى أحد الرهبان يحتوي شيئاً مثيراً للغضب، ومهدئاً له معاً.» (ص١٩٤)

في «المذكرات الداخلية، والمذكرات الداخلية الجديدة» يعود إلى الأصل..

«إن الرجوع إلى الأصل العميق لكيانه هو، بالنسبة رليه، عودة إلى جنة الطفولة، وإلى طفولة يملؤها الله.» وكان يستعيد طفولته «من خلال إطلاعه على راسين وباسكال.» ومع بودلير يكتشف «جواً اكثر اضطراباً، هو جو الخطيئة» وحالة «نيرفال الذي كان أحد رفاق فتوة موريك الاثيرين لديه هي حالة اكثر بيانية أيضا.» إن الحلم «يؤدي إلى تسليم الشاعر إلى «قوى غامضة تتغلب، أحياناً، على عقله..»

(١٩٥-١٩٦). ويمثل «اندريه جيد معلماً آخر في سيرته الذاتية الفكرية» ويتحفظ على شخصيته: «إنه انسان منخرط بعمق في نضال معين، وفي معركة معينة.» وهو لم «يقنع إلا أولئك الذين كانوا مقتنعين بآرائه من قبل..» (ص١٩٨)

ويرى مورياك أنه «بعد موت الله، ها هو وقت موت الانسان قد أتى. إن تحليلات فرويد وماركس قد جزأت الشخص الانساني بالشكل الذي كانت قد بنته فيه قرون من الحضارة، وخصوصاً منذ العصر الاتباعي.» ومورياك آخر «الشهود على هذا العصر الذي تخطاه الزمن.» (ص١٩٩) وعلم الجمال عنده «يستدعي علم الأخلاق..» فأنت تسيطر على أعمالك بقدر ما تكون قد سيطرت على حياتك.»

في «المذكرات الداخلية الجديدة» لا يغيب الأدب، لكن دور الأساتذة الذين يحبهم مورياك أو يمقتهم لا يلعبون دوراً كبيراً هنا.. (ص٢٠٠).. فالثقافة في درجتها العليا، تصبح اهتماماً بالحياة أو تأملاً فيها».. «إن نبرة مذكراته هي أيضاً نبرة ارتيابه بذاته وبمؤلفاته. إنه يرفض أن يظن نفسه مركزاً للعالم، فهو ليس كذلك إلا فيما يتعلق بالعالم الذي ابدعه، والذي سيتبدد مثل أحلامه..» (ص١٠١) «فعلى طول «المذكرات الداخلية الجديدة» يهتز الموضوع الممزق، موضوع الزمن الذي ينقضي، ويفكك الكائنات والأشياء، ويدمرها، ويبتلعها» «كان كل شيء، يُبعث، ولكن على بقايا الجثث التي لن يبقى منها بعد ما يكفي لدفنها.» (ص٢٠٢).. وما اكثر الكنوز «المدفونة في أعماق طفولة ما!» «وكانت الفتيات العوانس يعشن في منطقة نائية من مناطق الأرض البائرة، على أحد حدود العالم. وعند النقطة التي يتوقف امتداد الطريق فيها» (ص٢٠٣) والشيخوخة «مؤاتية لهذا الرجوع اكثر من أي وقت آخر» فالشيخوخة «كالطفولة متحررة من الأهواء..».. «إن نهر جنة الطفولة قد اختفى تحت الأرض، وانبثق من جديد في صحراء أيامك الأخيرة.» (ص٢٠٤) «إن رجلاً عجوزاً يتأمل الله من خلال ظلال طفولته.» (ص٢٠٥)

عنوان الفصل الرابع هو «أصالة مورياك» ويبدأ بعنوان فرعي هو «شخصيته» وطباع مورياك «التي هي قدره» قد تكونت «منذ أولى سنوات شبابه، فقد كان، كما

يقول، «طفلاً كئيباً وكل شيء يجرحه» كان «يعيش في رعب من معلميه، ومن الدروس التي لم يحفظها، ومن سخريات رفاقه» (ص٢٠٩) لكن أمه «كانت أماً جديرة بالعبادة» وكانت «محبة الله نفسه مرتبطة بوجودها» «كان أمراً مشؤوماً أن تتشوش مشاعره الملائكية، وكأنما بنوع من التدنيس، حين يكتشف الشهوة الجسدية لدى المرأة» (ص٢١٠) ويمكن أن يتمسك القارئ دائماً بالأمل «في أن يجري إنقاذ شبان مورياك الضالين» والسمة الأخيرة في شخصيته هي «مسيحيته. وهي توازن في ذاته إرادة القوة أو الانتقام لطفولة مذلة. وهي تغذي عبادة الأم لديه، والتزامه بالشبيبة» والسحر الذي تمارسه الشبيبة عليه لم يمنعه قط من إدانة نقاط ضعفه». ومن خلال «نضاله ضد الديكتاتورية الفرنكوية، ومن خلال اسهامه في المقاومة اثناء الاحتلال، ومن خلال اندفاع الى المعركة من أجل استقلال الجزائر، أظهر مورياك تجرداً وشجاعة.» «لقد خدم الله ضد المال» (ص٢١١)

العنوان الفرعي الثاني في الفصل الرابع هو «الموضوعات الكبرى في مؤلفاته» ويؤكد المؤلف هنا أن «كل الشهوات البشرية موجودة في مؤلفاته، ولكن ليس بمفردها أبداً، فأمام حريق الشهوات البشرية هذا، تشعل النعمة الإلهية نارها المضادة. إن الشهوة تكافح دائماً في العالم المورياكي» والشهوات الثلاث التي تهيمن في عالمه هي «ارادة القوة» و«شهوة الجسد» وأخيراً «حب المعرفة» (ص٢١٣) وغالباً ما «ترتبط إرادة القوة بالشهوة» (ص٢١٤) والشهوة عنده «لاتصيب فقط المرحلة المضطربة من العمر، مرحلة المراهقة، بل تمس النساء اللواتي ينحدرن الى الشيخوخة» ويشغفن «بالفتيان بحب جنوني، في جو من القلق الصامت، قلق الكائنات التي أصبحت على منحدر الحياة. إن الشهوة لديهن جميعاً، لاتزال لاشعورية وهي تتخذ لون الحماية شبه الأمومية» (ص٢١٥)

«ولكن الاثارة عند مورياك لا تتركز دوماً على مخلوق معين، بل يمكن أن تمتد على الخليقة بكاملها، من خلال اندفاعة شهوانية. إنها تتمثل حينئذ بنشوة الطبيعة، والفصول، والأرض الوافرة والشهوانية والرقيقة» (ص٢١٧). «أخيراً! سوف أعرف»، «هكذا يهتف بطل احدى قصص مورياك الطويلة، قبل ثوان من

الهجوم، وقبل بضع دقائق من مصرعه عند خروجه من الخندق.» (ص٢١٨)
أما الأسرة فلا يمكن أن نحذفها «من بين الموضوعات المورياكية الكبرى.» (ص٢١٩) والمرأة في رواياته «ليس لها وجود إلا بقدر ما تندمج في أسرة معينة، وفي جماعة معينة، فالمرأة تستمد قدرتها وعظمتها من الأسرة وحدها، فما المرأة خارج الأسرة سوى عدم، ويتمثل دورها فقط في تأمين استمرار السلالة.» (ص٢٢٠) والأسرة عنده لا تنعكس في «وضع المرأة فحسب، بل تتجسد أيضاً من خلال الأرزاق المادية، الممتلكات والأراضي التي توثق رسوخ سلالة معينة» وهدف الزيجات «هو قبل كل شيء توسيع الممتلكات». «إن مورياك المتحدر من سلالة فلاحية يعبر، من خلال اسطورة سبيبيل الحلولية، عن دين اسلافه الغامض.» (ص٢٢١) كما أن «الأسرة في مؤلفات مورياك، هي مكان الكراهية، ومكان الحب في الوقت نفسه.» وهي ايضاً «مكان الحنان» (ص٢٢٢).

وقد بقي مورياك وفياً للريف فقد استحضر منطقته في ابحاثه «وقصائده، ومسرحياته، وروايانه، وحتى في دفاتر مذكراته» وهو «لايتردد في فضح فقر الحياة الفكرية في الريف» (ص٢٢٣) «وهناك سمة أخرى تصف الريف، وهي فظاظة المالكين، وخصوصاً فظاظة ملاكي الأراضي: «إن الفلاح لا يعرف إلا ديناً واحداً هو دين الأرض..» «إنه يعطيها حياته، وهي تلتهمه حياً» وهذا هو السبب في أن الفلاح ليس لديه نظرات في ماوراء العالم، حتى لواغتنى» (ص٢٢٤) وقد استمد مورياك «عناصر غناه، وسموته، من مشهد الأهواء الريفية» والريف يقدم له «شخصيات سماتها واضحة.» (ص٢٢٥)

وتحليل النفس اليافعة هو محور بحث مورياك «الفتى» وهو «موضوع قصائده كافة، وعدد جيد من رواياته» (ص٢٢٦-٢٢٧) كما كان من موضوعاته «الأطفال المتمردون» و«الأطفال المثقلون بالاغلال» «والاطفال الشعراء» وهم «صبيان ضعيفون وحالمون، فهم يشعرون بالضيق في الحياة العملية، وهم غالباً غير قادرين على الفعل.» (ص٢٣٠) ومورياك شأنه شأن بودلير «يعلم أن الألم هو النبل الوحيد وأن موهبة الشاعر والفنان هي أن يستمد منه الجمال» (ص٢٣١)

والخطيئة في نظر موریاك : «هي نداء محبة يضل طريقه، ولكنه يستطيع ذات يوم أن يهتدي إلى توجهه الحقيقي» (ص٢٣٢) والشر في مؤلفاته «متوازن مع الخير، والخطيئة متوازنة مع النعمة» (ص٢٣٣) والرؤية المورياكية اكثر تفاؤلاً من رؤية برنانوس «الذي يرى في الشر قوة موضوعية مستقرة في قلب الانسان نفسه، وهي تنزع الى تدمير الأنا، والى الحقد واليأس.» (ص٢٣٤).

وتتبدى «ازدواجية الوضع الانساني» عند أبطال موریاك من كون مصائرهم تتقاطع ويؤثر بعضها على البعض الآخر بصورة متبادلة.» (ص٢٣٥)، «. . تتبقى عند اسوأ مجرم دائماً بعض عناصر القديس الذي كان يمكن أن يصحبه ذلك المجرم، وبالمقابل (. .) فالكائن الأكثر طهارة يخفي امكانات شنيعة. .» (ص٢٣٧) «إن هاجس الصدق في التحليل النفسي هو الذي يعرض موریاك إذن لعداوة المرائين، كما يعرضه مذهبه في قابلية الفضائل للانعكاس لانتقادات بعض أنصار الفكر العلماني» (ص٢٣٨)

في الكلام على «فن موریاك» يرى المؤلف أن من سمات أعماله كونها مزيجاً «من التشدد والعاطفة» ثم يضيف اليهما «وضوح الرؤية والنزعة الغنائية» فحسب «طبيعة الفن الأدبي الذي يعالجه موریاك، تختلف الأهمية النسبية للعنصرين المكونين، ففي الأبحاث السياسية والدينية، وفي البوح الغنائي، بوح «المذكرات الداخلية» تبرز ذاتية الكاتب دون تقييد. أما في إطار الرواية والمسرح، فإن قواعد الفن الأدبي تفرض صرامة اكبر.» والعديدون من المفسرين أشاروا «إلى الجو المأساوي الذي يميز الرواية المورياكية، فالأبطال يجري توجيههم إلى مصيرهم، من خلال حركة لاهثة، وعلى ايقاع تأليف ماهر. إن الرواية المورياكية هي، كالمأساة التقليدية، قصة أزمة معينة.» (ص٢٤١) ورواية موریاك تتحدد «من خلال توتر الحبكة أقل مما تتحدد من خلال توتر المشاعر. إن فنه كروائي يرمي إلى تعميق نزاع داخلي ليست أحداث القصة إلا مناسبة له.» (ص٢٤٢) «أما موریاك كروائي-شاعر، فهو يبتكر تقنية جديدة للقصة. إنه يهجر التأليف الخطي، ويقلب التسلسل الزمني لكي يجعله ينسجم مع متطلبات المشاعر.» (ص٢٤٤) «إن

«المثقفين» الطليعيين»، «أنا لا أروق للناس، وأزعج القديسين.» «هكذا كان الكاتب يتحسر بنبرة لا تخلو من الدعابة السوداء غداة الحرب العالمية الأولى.. فهل يزعج مورياك القديسين حقاً أم المرائين؟»(ص٢٥٥) إن سارتر «ومدرسته وخلفاؤه من بين الروائيين المعاصرين. يأخذون على مورياك، في جوهر الأمر، فلسفته الدينية وايمانه.» (ص٢٥٦)

«مع مرور السنين، أخذت مرافعة سارتر واصدقائه تفقد أثرها الحاسم، فقد استمر مورياك يكتب روايته التي يقرؤها الجمهور العريض المثقف، أما سارتر وخلفاؤه (قد تابعوا كتابة رواياتهم أو «رواياتهم المضادة» التي يقرؤونها فيما بينهم -كروائيين ونقاد- بسبب افتقارهم الى قراء آخرين في أغلب الأحيان..، فلقد أصابت النظريات الرواية بالعقم بدءاً من سارتر..»

«إن فرانسوا مورياك هو آخر الانسانيين الشاردين في القرن العشرين. ولسوف يقول المستقبل إن كانت النزعة الانسانية قد شردت معه، وضاعت. ولكن لعله يكون قد غدا بين ظهرانينا ذلك الطفل-الشاعر الذي يتفكر أمام صفحة «صحراء الحب» أو «نهاية الليل»، والذي سيعثر فيها على سر غناء جديد، وعلى استكشاف جديد، للنفس البشرية.» (ص٢٥٩)

* * *